

معاينة القصة القصيرة

محمد محمود عبد الرزاق

القطافى



Bibliotheca Alexandrina



১৫৯২৫৫৫

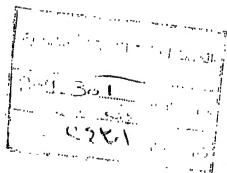
قائمة

فنّ معايشة القصّة القصيرة



Public Library, GOAL
JAN 1995

محمّد محمود عبد الرزاق



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الاخراج الفنى
والغلاف

محمد محمد عبد العال

اهداء :

الى مدحت ومهاب

مقدمة :

ميز الفلاسفة الانسان عن الحيوان بالعقل • واهتم بعض المفكرين بملكلة أخرى ، هي القدرة على الاتصال بواسطة الرموز • فالانسان لا يستجيب لبيئته الواقعية وحدها ، وانما - أيضا - لبيئة رمزية من صنعه • الكلب يستجيب للطعام ، والانسان يستجيب له بنفس الطريقة • • إضافة الى استجابات أشد تعقيدا تتوقف على اعتبارات رمزية • فقد يتجنب بعض أنواع الطعام خوفا من غضب الآلهة ، كما حرم الفراعنة أكل لحم الخنزير • ويتناول أطعمة أخرى لقدرتها على شفاء أمراض معينة • وهناك بعض الأطعمة مثل « الكافيار » يتناولها - أساسا - من أجل الاحساس بالمركز الاجتماعي الأعلى •

وغالبية المخلوقات تعيش عموما في بيئات مادية • فهي تستقبل المثارات وتستجيب لها • أما الاحساس بالماضي أو المستقبل فقليل أو معدوم • • ويذكرنا كينيث بولدنج بأن الكلب ليس لديه فكرة شعورية عن وجود كلاب قبله أو بعده • • وحين أبداع الانسان علما رمزيا أصبح على الواقع بعدا لا يعرفه غير البشر • وهذا الانجاز الهائل أخرجه من الوجود المادى المجرد ، ووضع في وجود رمزي من اللغة والفن والأسطورة • فبدلا من التعامل باستمرار مع الأشياء نفسها • • طور أفكارا عن هذه الأشياء ، وهو يخلط نفسه بخلاف من الأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية والطقوس الدينية ، لدرجة أنه لا يستطيع أن يرى شيئا أو يعرفه الا من خلال نظامه الرمزي • وكما قال أيبكيتيوس : « ان ما يقلق الانسان ويخيفه ليست الأشياء ، وانما آراؤه وتخیلاته عن الأشياء »

استغل الاعلاميون هذا العالم الصوري للتأثير على الانسان عن طريق الاعلام والاعلان : أما المبدعون الذين ينشئون العالم الصوري منذ صنع الأسطورة حتى اليوم • • فيبحثون عن الحقيقة • • والحقيقة الشعرية ليست فردية أو محلية بل عامة وفعالة • وهي ليست حقيقة يمكن إثباتها مثل الحقائق العلمية • ونحن نحكم عليها - كما يقول سيسيل دى لويس - لأنها فعالة • فهي تعمل على ادخال نوع من أنواع المتعة الى النفوس • •

المتعة التي تشكل بالمفهوم الكائن امتدادا للحياة • فليس كافيا أن نقول :
 أن الشعر يعيد توازننا النفسي ، لأن الشعر هو ما يجعلنا سعداء ، ولو أن
 ذلك أيضا أفضل ما يمكن أن يقال عن الفن • والشعر يقتنعنا بحقيقة كونه
 لا يقاوم مثل نغم امرأة جميلة • فالطابع السامى للكلمات ، والتناسق
 الواضح ، والتشكيكة النادرة ، والمنطق المنغم ، هي السمات التي نتعرف
 بها على الشعر •

لكن ما هو الشيء الذي يتغلغل في نفوسنا فيلمس القلب ؟ • يقول
 بليك : « أن أي شيء ممكن تصديقه يمثل صورة للحقيقة » • كل شيء
 يستطيع الشعر بقوة عاطفته أن يقتنعنا به هو صورة للحقيقة • فالحقيقة
 تكمن في العاطفة • والاعتقادات الفكرية يجب أن توقف ، ليستسنى لأسلوب
 مختلف • ولكن ليس أقل حيوية - أن يستحوذ على عقولنا لفترة معينة •
 وكل شيء حقيقي يكون عكسه حقيقيا • وبالطبع فإن هذا العالم الشعري عالم
 مفتعل • وبفضل نمط الصورة الشعرية تمتلك القصيدة علاقات مع نمط
 العالم الحقيقي • والاستعارة هي الوسيلة التي يتعرف القارئ من خلالها
 على هذه العلاقات • بل إنها تفعل أكثر من ذلك ، فالصور الشعرية تخبرنا
 بأنه حتى العالم الحقيقي له نمط • يقول بليك : « لو فتحت أبواب
 الإدراك فإن كل شيء سيظهر للإنسان لا نهائيا كما هو » • ولنا في أصغر
 عنصر من عناصر الجمال حدى جزئى بالعالم كله • وكل صورة لا تفيد
 خلق موضوع فمسيب ، بل موضوعا ضمن محتوى التجربة • • وهكذا توجه
 الصورة موضوعا كجزء من علاقة • والعلاقة من طبيعة الاستعارة • فإذا
 ما اعتقد أن الكون جسم يكون فيه الناس والأشياء أجزاء يكمل بعضها
 بعضا ، يمكن أن نسمح للاستعارة بأن تعطى « حدى جزئيا بكل العالم » •
 وينتهى سيسيل دى لويس إلى أن كل صورة شعرية تكشفها عن جزء مسير
 من هذا الجسم ، تشير إلى امتداده اللانهائى •

والإبداع هو المبدأ الذى يلوذ به المبدع • انه ينقله من واقع الحياة
 إلى واقع أعلى وأسمى • يتغلغل به فى مسام عالم أهم ما فيه القداسة
 والجمال • وحتى تترافق الكلمات ، يتداخل الفن والحياة • • التخييل
 والواقعى • وتصبح تناقضات الأشياء تناسقا ، وفوضاها نظاما • وتكون
 للناقد مهمة واحدة هي : توميع ، أو تصحيح ، أو تبسيط استجاباتنا للفن
 عن طريق المعاشاة الحميمية •

والقصة القصيرة أصلق تعبيرا عن روح العصر من أى فن قولى آخر •
 وبذرة القصة فكرة • • تجد الدافع الذى يدفعها لتنمو وتتحول إلى رغبة •
 والرغبة تقوى لتصبح أمنية • والأمنية يشتد عودها لتتقلب إلى شوق •

وعندما لا يتمكن المبدع من السيطرة على أشواقه ، أو الخلاص منها ..
يتحول الشوق الى احساس .. هنا .. لا يملك الكاتب الا أن يخضع
ويستسلم ويمسك بالقلم ، متحديا كل العقاقب ، غير آبه بأية قاعدة ..

في مقدمة كتابنا : « الانسان بين الغربة والمطاردة » .. عرفنا فن
القصة القصيرة بأنه : « فن اتقان المعاشية » .. في هذا الكتاب نواصل
معاشية المعاشية ، متحدثين عن تواصل الأدباء منذ موباسان الى ما بعد
نجيب محفوظ ، محاولين رصد بعض الظواهر ، مثيرين بعض القضايا ،
مستخلصين بعض الرؤى .. وغايتنا اتقان فن معاشية القصة القصيرة ..

والانسان حيوان يعيش بالأمل ..

والذين لا أمل لهم .. لا يكتبون :

محسه عبد الرازق

الفصل الأول

تواصل

مدخل الى موباسان

ذهب أرسطو الى ان هومروس كان يتلقى الهاما الهيا ، وهو يختار فعلا واحدا لحكاية كل من « الالياذة » و « الأوديسة » • لو ان أرسطو عاصر موباسان لذهب الى أنه كان يتلقى نفس الالهام الالهى ، حينما اهتدى الى شكل القصة القصيرة ، ليقتنص بها اللحظات العادية العابرة ، بغية الكشف عن وجه الحقيقة • لقد عبر هولبروك جاكسون عن الواقع فى مقدمته لـ « مختارات من موباسان » بعد وفاته بعدة سنوات حينما قال : « ان القصة القصيرة هى موباسان ، وموباسان هو القصة القصيرة » • ولشيف القراء بقصص موباسان ، كان الناشرون ينحلون القصص وينسبونها اليه ولقد أثبت الكاتب الأمريكى فرانسيس ستيجمولير أن خمسا وستين من قصصه التى انتشرت فى أمريكا ليست له •

تعرف موباسان على فلوير عن طريق خاله • كان الخال ابنا لتاجر ناجح • وكان ثانى ثلاثة أخذوا على عاتقهم الاحتفاظ بتوازن فلوير ، حتى لا يجن أو ينتحر • أولهم شاعر وثانيهم سياسى ، وثالثهم دى كامب محرر مجلة باريس الذى اصطحبه فى رحلته الى الشرق عام ١٨٤٩ ، وقد عمل فلوير مستشارا أدبيا لموباسان • وكان فلوير يبحث عن حوارى كامل ، وكان موباسان يبحث عن أستاذ كامل • (١) وقد ظل موباسان طيلة سبع سنين يأتى اليه أيام الآحاد ، حاملا قصائده ومسرحياته وقصصه فلا يفترقان الا فى المساء ، بعد نكتة بذيذة يستتران بهما قلبين دامين • واستطاع التلميذ أن يفقه سر عبقرية الأستاذ وسجل بعض نصائحه فى مقدمة : « بيروجون » : « جعلنى أرى فى جملة واحدة الناحية التى يختلف فيها حصان عربية واحد عن خمسين حصانا آخر قبله أو بعده » •

يلحق فرانك أوكونور على هذا النص بقوله : هذا ملخص آخر عبارة قلت الى فى شبابى من كاتب آخر يكبرنى سنا ، اذ يقول فيما بعد : « اذا كنت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق فانت كاتب حقا » • ولم ينفعنى هذا بشئ ، ولا أستطيع حتى اليوم ، أن أصف حصان عربية ولا دجاجة • (٢)

يبدو أوكونور متعسفا غاية التعسف في التعامل مع النص ، إذ أن المقصود ليس وصف الحصان أو الدجاجة ، وإنما الملاحظة الدقيقة . ثمة نص آخر يفيدنا في تفسيره ، فقد قدم فلوير لصناحيه نظرية للنجاح الأدبي ذات ثلاث شعب : لاحظ . . ثم لاحظ . . وأخيرا لاحظ . وكان موباسان على مائدة اميل زولا حينما تكلم المضيف عن مبادئ الأدب الجديد الذي يكتبه ، فقال : « لنذكر أن علينا أن نقفز الى النجوم من سلم الملاحظة الدقيقة » . وقد وعى موباسان دروس العصر فكتب يقول : « إن على الكاتب أن يعرف كيف يكتشف في الأمور العادية جمالها . لكن هناء الخاصية لا تظهر إلا لمن كانت لديه قدرة للرؤية الى الأعماق . ولن تكون لهذه الرؤية جدوى دون ملاحظة مستمرة لكل شيء » . ولكل التفاصيل » (٣) .

والمقصود - بطبيعة الحال - ليس الدقة العلمية ، وإنما الفنية ، فعالم الحيوان يستطيع أن يصف حصان عربة ، أو دجاجة ، بدقة بالغة . بيد أنه يظل علما لا فنانا . إن البصيرة العلمية - على رأى ادجار آلان بو - تبحث عن الحقيقة الجميلة ، بينما البصيرة الفنية تبحث عن الجمال الحقيقي ، إن البصيرة العلمية تحلل التجربة الى عناصرها الجزئية ثم تجمعها في نمط يعكس الحقيقة ، بينما تفعل البصيرة الفنية نفس الشيء . بفارق هام بينهما ، وهو أن النمط الذي تخلقه يعكس الناحية الجمالية ، وبدون العقل الخيالي يكون العلم عاجزا أو كسيفا ، وبدون الخيال العقلي يكون الفن عاجزا أو كسيفا (٤) . والواقعية - كما يقول سيسيل دي لويس - تتضمن « العلاقة » ، ولذلك فإن الفنان لن يتمكن من رؤية الأشياء كما هي على حقيقتها ، ما لم يكن دقيقا أيضا في المشاعر التي تربط بها . الواقعية هي الحاجة الى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، ثم بين الأشياء والمشاعر . وتظل دقة الفنان هي الأكثر ضبطا ، لأن إبداع الفنان يتضمن كلا الموضوع والإحاسيس التي تربطه بالموضوع . كلا الحقائق ونفمة التجربة . والشيء لا يمكن أن يؤخذ منفردا ، ومنعزلا ، ومكتفينا ذاتيا . (٥) .

ونحن لا نستطيع أن نذهب الى حد القول أن كاتبنا هذا مثل أوكونور يجهل دور الملاحظة لكن يبدو أنه يقصرها على البشر دون بقية خلق الله . ثمة فقرة محيرة توهم بذلك ، إذ نراه عند تعرضه لقصة : « بيت تيلير » يقول : « إن خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » في « بول دي سوليف » يلج على نقطة تكررت مرة بعد مرة حتى أجبرت تلميذ قصة قصيرة غبيا مثلي أن يسأل عما حدث لحصان الغربة . اننى آخر انسان على وجه الأرض ينبغي أن يطلب منه التعرف على حصان الغربة ، ولكننى

أتوق الى اشارة بسيطة تمكننى من التعرف على القس أو علي
والراهبة « (٦) » .

وتشير هذه الفقرة برشاقة الى تكرار موباسان لنفسه فى كثير من أعماله . • والذى يعنينى هنا أن موباسان — على العكس من أوكونور ، اذا كنا قد فهمنا الفقرة السابقة فهما دقيقا — لم يكن يفرق بين القس والراهبة، والسجاجة وحصان العربى ، فجميعهم جديرون بالملاحظة الدقيقة ، ما داموا شخوصا فعالة فى العمل كما سنوضح ذلك .

وعلى أى حال ، فإنه اذا كان أوكونور قد أصبح كاتباً كبيراً ، دون أن يستطيع وصف دجاجة أو حصان عربية ، فإن موباسان قد أصبح كاتباً عظيماً رغم قدرته الخارقة على وصف الحصان والحمار والدجاجة والأرنب وغيرها من الكائنات . • وأبدع من خلال هذا الوصف صوراً شعرية أخاذة ، تحتل عن جدارة مكان الأسطورة القديمة .



وموباسان ولوع بالدجاج ، البرى منه والداجن . فهو يتتبعه فى كل حالاته ، ربما بسبب الألفة وطول المباشرة التى أشار إليها بقصة : « أين أبوك ؟ » وهو يحدثنا عن أطفال الفلاحين . كذلك نراها تكثر فى تشبيهاته . فضلاً عن أنها تقوم بدور هام فى بعض قصصه ، وخاصة قصتي : « الصعلوك » و « قصة خادمة فى مزعة » . فى قصة : « صفقة » يصف أحد النواتى : « عندما كان يخلع القرص اللتى الذى كان يستعمله كقبعة ، كان رأسه يبدو وقد غطاه زغب خفيف كاللحان . • شبح شعر ، كأنه جسد دجاجة مندوفة أعدت للنش » . ويستهو به هذا التشبيه مرة أخرى فى قصة : « الحارس » • • « أصفر الشعر خفيفه ، بحيث يبدو كزغب دجاجة مندوفة الريش » ، ويقدم لنا من خلال صورته دراسة تشبيهية للدجاج والناس . أطفال قصة : « أين أبوك ؟ » يتشاجرون : « وأبناء الريف الذين يعيشون على مقربة من الحيوانات ، كانوا يستشعرون تلك الرغبة القاسية التى تدفع الدجاجات الى الاجهاز على الدجاجة التى تخرج منها » . وفى قصة : « برتا » يتحدث عن غريزة الأمومة : « تلك الغريزة التى تدفع الدجاجة الى أن تلقى بنفسها أمام فم الكلب الكاسر لتدافع عن أفراخها » . وفى قصة : « عمى جول » يصف حالة أخت الراوى : « كانت تبدو شاردة بعد زواج الأخرى ، وكأنها دجاجة بقيت وحيدة دون أفراخها » .

هذا مجرد مثال • والدراسة المتأنية لعالم الحيوان ومظاهر الطبيعة عنده تصل بنا الى نتائج باهرة . لعل أهمها تلك الفلسفة الكامنة وراء

اصراره على ولوج العالم الطبيعى من اوسع ابوابه . فلسفة عصره ، عصر العلم . الذى ربطنا بسلم التطور ، وجعلنا نبدو على حقيقتنا ، مجرد ذرات ضئيلة فى عالم لا نهاية له ، نحن دائما للعودة الى الجذور ، وان جاهدنا جهادا مريرا مستمرا لبناء العالم الانسانى . اننا نتخيل الدهشة التى اعترت جى الصغير وهو يجابه لأول مرة بحقائق العلم ، التى ظلت الى نهاية حياته الفنية القصيرة ، تحدد مساره ، وتتحكم فى مصيره ، حتى انتهت به الى المصححة . وفى المصححة يسجل الطبيب : « ان مسيو موباسان يرتد الى الحيوانية » . علينا أن نتشبت بهذه الكلمة : « الحيوانية » اذا اردنا أن نصل الى مفتاح شخصيته ، ونكتشف فلسفته .

كازتزاكى كان يحس بنفس الاحساس . وقد انطلق من نفس نقطة الانطلاق . . النقطة التى كادت أن تخل بتوازنه . وقد اهتدينا بمذكراته . ونحن نتخيل دهشة موباسان ، كيف يتلقى العقل البكر الذى تربى على عقائد غيبية ، تلك الصفحة المفاجئة المضادة ؟

لقد اهتمت روح كازتزاكى بالسريرين اللذين انفسح لهم عنهما مدرس الفيزياء : كان السر الاول ، السر الرهيب بحق ، هو أن الأرض ، على عكس ما كنا نعتقد ، ليست مركز الكون ، فالشمس والسموات المليئة بالنجوم لا تدور مذعنة حول الأرض . فكربنا ليس شيئا . انه مجرد نجم صغير تافه ملقى دون اكتراث فى المجرة ، وهو يدور حول الشمس بعبودية : ان التاج الملكى قد سقط عن رأس الأرض . أمنا .

« . هيمن على الخزى والمرارة . فنحن ، مع أمنا قد سقطنا من مكاننا المتصدر فى السماء . بمعنى آخر أن أرضنا لا تقف كسيدة ثابتة وسط السموات ، والنجوم تحوم حولها باجلال . بل هى التى تجول وسط اللهب العظيم فى الهوى وضيفة مطاردة الى الأبد . فالى أين تذهب ؟ الى حيث تقاد ، مشدودة الى سيدتها الشمس » (V) وتتبعها . ونحن أيضا مشدودون . نحن أيضا عبيد . ونحن أيضا نتبع . كذلك الشمس : هى الأخرى مشدودة وتتبع . وتتبع من ؟

باختصار . آية خرافة كان معلونا ، دون حياء ، يهذرون بها حتى الآن . ان الله قد خلق الشمس والقمر زينة للأرض ، وأنه قد علق السماء ذات النجوم فوقنا كمشعل يمتحننا الضوء .

كان هذا الجرح الاول . أما الثانى فهو أن الانسان ليس الاثير عند الله ، وليس مخلوقه المفضل . فالله لم ينفخ فى منخرية نفس الحياة ، ولم يعطه الروح الخالدة . انه ، مثل بقية المخلوقات ، حلقة فى السلسلة

اللامتناهية من الحيوانات ، وهو خفيد ، أو خفيد أحفاد القرد ، فإن أنت قششت قناعنا قليلا ، ان قششت روحنا قليلا ، ستجد تحتها جدتنا القردة « (٨) »

كان سخطه ومرارته لا يحتملان . لقد مزقت هاتان البعثتان الخاطفتان عقله : دام خزيي وتحزري من وهمي شهورا . ومن يدري ؟ ربما دائما حتى الآن . فعلى الطرف الأول من الهوة كان يقف القرد وعلى الطرف الثاني الارشهندريت (٩) . وكان هناك خيط ممدود بينهما فوق الهاوية ، وأنا أسير على هذا الخيط خائفا محاولا أن أتوازن (١٠) .

أثناء مرضه ، وهو في الرابعة والسبعين من عمره ، وبصوت متهلج ، وهو غائب في رؤياه ، أملى على زوجته الكلمات التي ينطق بها القديس الفرنسيكاني :

قلت لشجرة اللوز :

حديثي عن الله يا أخت ،

فأزهرت شجرة اللوز .



والطبيعة في قصص موباسان دور فعال . فهي ليست متطفلة على الحدث ، وإنما تشارك في صنعه . فإذا كانوا يقولون : « الحدث هو الشخصية وهي تعمل » . فالطبيعة عند موباسان لها حضورها ... شخصيتها العاملة . انها ليست زينة خارجية ، وإنما خلايا حية . ومن ثم فهي تنسجم مع العمل ككل ، ولا تظهر كذلك « البقع الأرجوانية » (١١) التي حذر هوراس منها : « كم من عمل جليل يبشر بقيمة أدبية هائلة ، قد رصعته رقعة أرجوانية أو رقعتان ، تسطع روعتهما في مدى عريض ، كان يجيد الشاعر عن غرضه الأصلي ليصف « دغل ديانا ومجرايها » والماء الذي « أسرع في مجراه بين المزارع الجميلة » أو نهر الرين أو قوس قزح . كذلك قد تعرف كيف ترسم شجرة سرو . ولكن ما قيمة هذا إذا كنت مأجورا لترسم رجلا يصارع الموج لينجو بحياته بعد غرق السفينة ؟ إذا كان المراد صنع دن للنبيذ ، فلماذا تخرج لنا العجلة في دورانها ابريقا ؟ على الجملة ، اكتب ما شئت أن تكتب ، ما دام عملك كلا منسجما » (١٢) .

وقد عنى مؤرخو موباسان ونقادها أيضا عناية بالحديث عن تأثير العوامل الوراثية في تكوينه . لكنهم لم يغفلوا تأثير البيئة النورماندية

عليه ، سواء من ناحية وفيها الأخاذ ، أو يحرقها الشمالى البارد . وقد مسح موبسان الريف النورماندى مسحا على مدار الفصول الاربعة . وكانت الطبيعة تقيض حيوية بين يديه ، فنجسها ونلسمها ونشسها . ولهذا يقولون ان حاسة الشم عنده كانت حاسة حادة كأنها حاسة حيوانات الحقول . وكان اتصاله بالأرواح المسكينة اتصال حس بحس ، ولمس بلمس ، وليس عقلا بعقل . كان يشم عراطفهم ، وطرائقهم فى العيش ، وغرائزهم ، بل وأفكارهم . ويتناول ذلك كله فى حياذ يكاد يعادل الطبيعة كما يراه جبهة قرائه . تلك الطبيعة التى حدثنا عن عدم اكترائها فى قصة : « مشكلة عائليّة » وهو يصف آلام الشخصية المحورية على نهر السين : « عندئذ نهض ليعود الى بيته ، وسار فى خطى بطيئة يشمله هدوء الطبيعة الصافية ، تلك الطبيعة التى لم تكثرث لالهامة » .

عندما تلج باب « قصة خادمة فى مزوعة » أو « التعميد » ، نشعر باننا نقابل الربيع فى مملكته . وهه نحن نرى « روز » - فتاة المزرعة التى لم يختصر اسمها جزافا - وحيدة فى المطبخ القسيس . وثمة ثلاث دجاجات جريشات تنقب عن الفتات تحت المقاعد . ومن الباب الموارب تنفذ روائح من عشة الدواجن وحرارة الاصطبل المتخمرة . وفى هداة الظهيرة المحرقة راحت الديكة ترسل صياحها . وعندما خرجت روز تستنشق الهواء على عتبة الباب ، غمرها الضياء الباهر . وكان السباد أمام الباب لا يفتأ يشع بخارا خفيفا لامعا . وكانت الدجاجات تتمرغ فوقه وقد رقدت على جنبها . وتنشبه فى هدوء باحدى رجليها ، بحشا عن الديدان . وكان الديك يقف فى وسطها مختالا ، ولا يفتأ يختار واحدة منها ، يحوم حولها وينعومها بنقيق خفيف . فتنهض الدجاجة غير مبالية ، وتتلقاه بادية الهدوء ، وقد ننت من قائمتيها ، ثم تحمله على جناحيها ، ثم تنفض ريشها بعد ذاك ، فيخرج منه الغبار ، وتتمد من جديد على السباد ، بينما يأخذ هو فى الصياح معددا انتصاراته . وكانت الديكة تجيبه فى العشش الأخرى ، كما لو كانت تحديات العشاق تتبادل من مزرعة الى أخرى .

وما يحث للنداجة ، يحث لروز . وكان « جاك » ديكاً متباهيا أيضا . لا تطور يذكر بين الانسان وبداياته الاولى . . بينه عندها كان ديكاً أو دجاجة ، وبينه بعد أن نفث ريشه واستقام عوده . ففى مكان عميق داخل كل منا ، ما زالت تعيش وحوش عمية ، وحيوانات أليفة ، تتقاتل فيما بينها ، وتقاتل على بعضها البعض . قد يموت الوحش الكاسر نفسه بفعل طبيعة الصراع الدائر داخل أشد الأفراد عزما وحساسية ، فلا تبقى سوى الطيور الداجنة والحيوانات الأليفة . والغلبة التى تظفر

على السطح محددة تصرفات البشر تكون للحيوان المسيطر ، أو الباقي .
من أجل هذا نجد ألوانا شتى من البشر مثقلة بتصرفات حيوانات مختلفة
تحدد نوعها ، لأننا لم نستطع - حتى الآن - أن ننشئ العالم الانساني .
حتى في الزمن النير ثمة مناطق مظلمة ، وكهوف تبقى فيها الظلال
حية .. حتى الخير مازال حيوانيا .

فى قصة : « كرة الشحم » نشعر بأن ركاب العرب المحترمين ليسوا
سوى مجموعة من الكلاب الحقيقية ، كما تحدث عنهم النص . لقد سيطر
موبسان على أفعالهم بقوة خارقة ، وعنف منقطع النظير ، حتى سيرها
الى هذا المصير : « لم يكن أحد ينظر اليها أو يفكر فيها » وكانت تحس
بنفسها غارقة فى الاحتقار ، الذى يبديه نحوها هؤلاء الكلاب من الناس
« المحترمين » ، أولئك الذين ضحوا بها أول الأمر ، ثم ما لبثوا أن لفظوها
كشيء قذر لا تقع فيه . « وعندما أخذ أحدهم يصفر نشييد المارسييز :
« اغبرت جميع الوجوه » ، فالأنشودة الشعبية لم تكن تعجب جيرانه
بالتأكيد . وتوترت أعصابهم ، وظهر عليهم الغيظ الشديد ، وبدأ كأنهم
على وشك أن ينبحوا كالكلاب حين تسمع موسيقى الشوارع » .

وعندما زوجوا « برتا » المتخلفة عقليا - التى اتخذت قصتها
اسمها عنواناً لها - أحببت زوجها « بكل جسدها ، وبكل روحها ، وبكل
قلبيها ، قلب الحيوان المعترف بالجميل » . ثمة حيوان آخر معترف
بالجميل بقصة : « فى القطار » . وإن كانت « برتا » متخلفة عقليا ،
فالأخر كان انساناً سوياً : « وعندئذ شاهدهت شيئاً عجيبياً مؤلماً ذلك
الحب الصامت بين هذين الفردين اللذين لا يعرف أحدهما الآخر ، وكان
هو يجيبها فى ولاء الحيوان الذى أنقذته ، الحيوان المعترف بالجميل ،
المخلص حتى الموت ... » .



وإذا كان موبسان يعادل بين ما حدث للدباجة ، وما سوف يحدث
لروز . فانه فى اللقطة التالية مباشرة ، يعادل بين « روز » وشجرات
التفاح ، وبينها وبين مهر صغير يخب ، وقد بلغ منه المرح كل مبلغ ،
وبين بيض الدجاج وتوقها الى الانخساب . كانت « الخادم » تتأمل الدجاج
وهى لا تفكر فى شيء . ثم رفعت عينيهما وبهرتها شجرات التفاح المزهرة
الناصعة البياض ، وفجأة مر امامها مهر صغير دار مرتين حول الربا
الفاصة بالأشجار ، ثم توقف بغتة وأدار رأسه وكأنه مندهش لوحده .
وكانت روز هى الأخرى تستشعر رغبة فى الجرى ، وكأنها تبحث عن
وليف ، وتهفو فى الوقت عينه أن تفعل كما يفعل الدجاج : « أن تتمدد

وتفرد أطرافها وتستريح في الهواء الساكن الحار « خطلت بعض خطوات مترددة ، ومغمضة العينين وقد تملكتهما « راحة حيوانية » ثم ذهبت على مهل تحضر البيض من عشة الدجاج : « وجلت هناك ثلاث عشرة بيضة » .

يا له من عدد مشوق حقا : ثلاث عشرة بيضة ، بثلاث عشرة دجاجة مخصبة . كان كل شيء حولها مفتوحا ، يوحى بالخير الوفير : « كان فناء المزرعة يبدو هاججا وسط الأشجار المحيطة به ، وزهور « البسينى » الصفراء تلمع كحببات من ضياء وسط العشب الطويل اليناع الخضرة ، خضرة الربيع الجديدة . وكانت ظلال أشجار التفاح تحيط بها على هيئة دوائر ، ومن أسقف المنازل المغطاة بشجيرات السوسن ذات الأوراق المدببة كالسيوف ، كان يتصاعد دخان خفيف » وكان رطوبة الاصطبلات ومخازن الجبوب أخذت تتطاير من خلال القش » .

وتطلعنا هذه الصورة في مفتتح قصة : « التعميد » أيضا : « وقف الرجال ينتظرون أمام البيت وقد ارتلوا أجمل ثياهم وكانت شمس مايو ترسل ضياءها المصفى على أشجار التفاح المزهرة ، المستديرة كباقات ضخمة بيضاء وردية تبعث في الجو عبرها وتغطي الفناء جميعه بسقيفة من الأزهار الناضرة التي تنثر حولها ، بلا انقطاع ، أوراقها الدقيقة المتطايرة الدائرة ، فتساقط كنديف الثلج فوق العشب الطويل » حيث تلمع زهور « البسينى » كالسنة اللهب ، وتبدو زهور الحشخاش كنقط من الدم » .

ورغم تقارب الصورتين ، فإن لكل منهما خصوصياتهما الصادرة عن احساس أى . فهو لا يرجع الى صوره ليعيد صياغتها ، أو يضيف اليها في عمل آخر - وإن كان هذا ذابيه مع « الموضوع » - وإنما يعبر عن احساسه باللحظة ، لحظة الكتابة ، فإذا وجدنا تقاربا أو تشابها فمرده وحده الشعور بعناصر الجمال ، وليس العودة للنقل من عمل آخر . زهور البسينى هنا صفراء تلمع كحببات من ضياء وسط العشب الطويل اليناع النض . وهى هناك تلمع فوق العشب الطويل كالسنة اللهب ، وقد شكلت مع أزهار الحشخاش التي تبدو كنقط من الدم بقعا لونية تحدث تضادا فعالا مع زهور التفاح البيضاء . فالصورة في « التعميد » لأشجار التفاح ، والظلال لزهور البسينى والحشخاش . أما الصورة في « قصة خادمة » . فهى لزهور البسينى ، والظلال لأشجار التفاح . ولا تظهر زهور الحشخاش ، وإنما السوسن والبنفسج . وترى الخادمة البنفسج ، عندما تصل الى أسفل السقيفة ، حيث توضع العربات : « كان في جرف الربوة حفرة كبيرة ملئت بنفسجا يفوح شذاه » . وأشجار التفاح في هذه القصة تظهر في لقطتين . الأولى عندما بهرت الخادمة : « بهرتها بهجة شجرات التفاح المزهرة الناصعة البياض ، وكأنها رموس ذرت عليها

بودرة بيضاء . • وكان كما سبق أن لاحظنا • • يعادل بينهما • • وفي الثانية عندما أحاطت ظلالها بزهور البسبيل على هيئة دوائر •

وبعد أن يتحدث عن الزهور والأشجار بقصة : « التعميد » ينتقل الى الحيوان والطير : وكان على مقربة من المكان بعض الحيوانات المنزلية ، وعلى حافة كومة السباد ترقد خنزيرة سمينة ، ممثلة الضروع بينما راحت صغارها تدور وتعبث حولها • • وفجأة دق ناقوس الكنيسة من وراء أشجار القرية ، مرسلًا نداء الواهن البعيد في السماء المتهيجة • وكانت المصافير ترق كالمسهم مختربة الفضاء الأزرق الذي تحيط به أشجار الزان « الطويلة » • • وكانت رائحة الحيوانات المنزلية تهب بين الحين والحين ، تختلط بالأنسام العذبة الحلوة المنبعثة من أشجار التفاح •

نلاحظ هذه المقابلة الحية الخنزيرة الأم وصغارها ، وبين الطفل وأمله الذين خرجوا لتعميده ، وبهجة السماء فوقهما ، وحولهما تختلط الروائح بالأنسام العذبة • ويعرفنا موباسان ببعض الشخصوس ويدبر حوارًا ثم يعود لاستكمال لوحته : « وكان ثمة سرب من البط يقف قرب الفلاحين ، فأخذت تصاصيح وهي تخفق بأجنحتها ، ثم توجهت نحو المستنقع في خطاها البطيئة المهترئة • ومن جديد ينتقل الى رصد حركات الشخصوس ، ونداء ناقوس الكنيسة ، مدخلًا بعض البشر في مكونات المنظر الطبيعي : صعد صبية على الجسر ، وظهر خلق كثيرون وراء الحواجز ، وقفت خادمت المزرعة ، وقد وضعت دلاء اللبن على الأرض ، لكي يشاهدن موكب التعميد • وكانت الحادمة تسير فخورة وهي تحمل الطفل وتتجنب مستنقعات الماء في منحنيات الطريق • »

وكان هناك كلب يسير في أثر الموكب وأطفال يقذفون له بالحلوى فيشب حولهم • وعند انتهاء حفل التعميد شارك هذا الكلب الأطفال فرحهم : « سار وراءهم صبية القرية جميعًا • وكانوا كلما القوا لهم بالحلوى ، نشب قتال عنيف فيما بينهم ، وشد البعض شعر الآخرين • وكان الكلب يلقي بنفسه وسط الجماعة أيضًا ، ليجمع الحلوى فكانوا يجذبونه من ذنبه أو أرجله ، لكنه كان أشد عنادًا من الصبية أنفسهم • »

ولا ينسى موباسان أن يشير الى الصلة الوثيقة بين الكائنات جميعًا بتشبيهااته واستعاراته • فالجمل « شيخ تمعد جسمه كشجرة عتيقة • • والجدتان « عجوزتان ذابلتان » • • والطفل « صغير هش • • كما نلاحظ محاكاة الانسان لبيئة الطبيعة : « كانت شرائط قلنسوتها العالية البيضاء ، تتلنى على ظهرها ، ثم من فوق شال أحمر فاتح • • وهنا يظهر اللون الأبيض والأحمر اللذان تلاصق بهما في رشاقة عند رصده للأشجار والأزهار • »

والبشر الذين أدخلهم موباسان بين مكونات المنظر الطبيعي :
 الصبية على الجسر . . والناس وراء الحواجز . . والخادعات بدلاء اللبن ،
 كانوا من القرب بحيث تبين ملامحهم ، ونعرف هويتهم ، لكن لا توجد
 علاقة حميمة تربط بينهم وبين الأسرة المحتفلة ، لذلك فقد اتخذوا دور
 المتفرج لا المشارك . أما الناس والحيوان في « قصة خادمة » . الذين
 ظهروا في خلفية الصورة ، فقد كانوا من البعد بحيث تحولوا الى منظر
 بهيج بلا ملامح ، وبلا حياة . تحولوا الى لعب أطفال متحركة في حجم
 الأصابع : « خلف الربوة تمتد الحقول بطاحا متسعة تنمو فيها المحاصيل
 وتتخللها باقات متناثرة من الأشجار . ومن هذا المكان العلى ترى جماعات
 من الفلاحين . . هناك بعيدا ، وهم يمدون كالمسى الصغيرة ، وثمة جياذ
 بيضاء تجر محاريث كأنها لعب أطفال ، ويسير وراءها رجال تخالهم
 كالأصابع » .

كلما أؤغلنا في البعد تحول البشر الى مناظر لا غير . كتاب القرن
 العشرين يرون في القرب أيضا تباعدا . ويأتي تشيكوف على القمة .
 في قصة : « شفاء » يتحول الحوى الى شبح وحصانه الى لعبة أطفال .
 وهذا هو المفتاح : « الشفق يؤذن باقتراب الليل ، ونف كيرة من الثلج
 تتطاير في بطن حول مصابيح الطريق ، التي أضاعت لتوها ، وتكسو
 السقوف وظهور الخيل والأكتاف وأغطية الرؤوس بطبقة دقيقة ناعمة .
 وقائد الزحافة ، أبو نابوتايوف أبيض من قمة رأسه الى قدميه . أبيض
 كالشمع يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ، محنى كقصي ما يستطيع
 الجسد البشرى أن ينحني . ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم
 لما فكر حتى اذ ذاك في ضرورة ازالة الثلج عن جسده ، ومهرته الصغيرة
 بيضاء ساكنة أيضا . وهي تبدو بسكونها وبحدة خطوط جسمها
 وبقوائمها الرفيعة التي تشبه العصا في استقامتها أشبه ما تكون بلعبة من
 لعب « الأطفال » (١٤) ويمد تشيكوف المتأثر الأعظم بموباسان .



كانت « روز » أيضا متفتحة ، تتوق الى الإخصاب . أثناء
 جولتها مع « جاك » كانت تنظر الى بعيد في سرور . وكانت وجنتاها
 محمرتين ممتلئتين ، وصدرها عريضا ناعدا ، وشفتاها غليظتين ناضرتين ،
 ونحرها - العارى تقريبا - تنديه نقط صغيرة من العرق . وكانت قبل
 أن تقابله تسترخي على العشب ممتلئة بنفس مشاعر الطبيعة . . نفس
 الأحاسيس . . نفس الرغبة في التفتق . كانت قد أخذت حزمة من قش

المخزن ، وألقت بها فى الحفرة • ولما لم ترتج فى جلستها فكت رباط
الحزمة وسوت مجلسها وتمددت على ظهرها ، وضعت ذراعيها تحت
رأسها ومدت ساقها وأغمضت عينيها فى هدوء • وغابت فى ترائخ لذية •
وكادت أن تنام عندما أحسّت يديّين تمسكان صدرها ، فانتصبت واقفة
فى انتفاضة واحدة • انه جاك صبي المزرعة • كان يغازلها منذ فترة •
ولما رآها تتمدد فى الظل ، استجاب بدوره لنداء الطبيعة ، فأقبل متلصصا
حابساً أنفاسه لامع العينين ، وقد علق بعض القش بشعر رأسه • حاول
تقبيلها فصغته • كانت قوية مثله • طلب الصفع مخادعا • وعندما
استولت عليه الرغبة الجامحة مرة أخرى ، أدمت أنفه •

تتخذ المناجاة العاطفية بينهما شكلا حيوانيا أيضا ، يتسم بالعنف
فى المحاولة الثانية أمسك بها من عنقها وقبّلها ، فضربته فى وسط وجهه
بقبضة يدهما ضربة قوية ، وأنزفت أنفه دما • فنهض وراح يسند رأسه
الى جذع شجرة • لأن قلبها واقتربت منه • نظر إليها فى إعجاب وقد
تملكه احترام • عاطفة من نوع آخر • • بداية حب حقيقي لهذه الشابة
الطويلة القامة ، القوية البنيان • وعندما توقف النزيف اقترح عليها أن
يقوما بجولة • فتناولت ذراعه بنفسها كما يفعل المخطوبين فى الطريق
كل مساء • وعندما صارحا بحبه ، وأصبح لها عن أمنيته فى الزواج
منها ، ألقت بذراعيها حول عنقه ، وعانقته طويلا حتى انطمعت أنفاسها •
وبدأت بينهما منذ ذلك الحين قصة الحب الأزلية •



كانا يتواعدان على اللقاء فى ضوء القمر وراء كومة من التبن •
وكانا يتراكلان من تحت المائدة ، محبتين بساقيهما الكلمات بأحذيتهما
الفضحة ذات المسامير • ثم أخذ يملأ شينا قشينا • وعندما أخبرتته
بحملها ، وطلبت منه أن يفى بوعده ، أنشأ الديك المتباهى يضحك وهو
يقول : « لو أن الانسان تزوج كل الفتيات اللاتي أخطأ معهن ، لكان
الأمر عصيبا للغاية » •



والقمر من الظواهر الكونية التى لا يمل التغنى بها • وهو يفضل
من الشمس • وقد أفرد لوصفه وتبيين تأثيره القصة الجميلة الرقيقة
المعنونة باسمه : « فى ضوء القمر » • فى هذه القصة ، يستعد
القسيس للخروج ، وفى يده عصا غليظة تتوقع أن يهشم بها رأس ابنة
أخته وحبيبها ، لكننا - فى نفس الوقت - كنا نثق فى عدالته وتساميه ،

وما أن فتح باب بيته حتى بدأ الاتصال الذى ولد التحول الحقيقى بعد العناد والمكابرة .. الاتصال بالأم .. بالطبيعة : « كان بهاء القمر رائعا روعة نادرة ، واستجاب روحه السامية لما حوله ، وشعر فجأة أن جمال الليل الشاحب وجلاله وبهاءه قد حرك قلبه . وفى حديقته الصغيرة التى سبحت فى ضياء باهت عكست أشجار الفواكه ظلها على مر الحديقة ، أغصان دقيقة من الخشب تكسوها الخضرة . ومن الزهور المتسلقة على الحائط انبعثت رائحة لذيذة حلوة علقت كروح عطرة بالليل الدافئ الصحو .

وبدا يتنفس تنفسا عميقا يحتسى الهواء كما يحتسى السكر الحمر . وسار ببساطة مسحورا مبهورا حتى كاد ينسى ابنة أخته . وعندما وصل الى بقعة عالية وقف يرقب الوادى بأجمعه وقد امتد تحت بصره وبهاء القمر يحضنه ، وسحر الليل الهادئ الحنون يقرقه ، وتقيق الضفادع يتردد فى نغمات قصيرة ، والبلابل عن بعد أشجأها القمر فتغنت واختلط غناؤها فى موسيقى لا تثير الفكر وإنما تثير الأحلام » .

واستمر الأب يشئ : « وتحت بصره ، حول منحنى النهر امتد صفان طويلان من الأشجار . وفوق شطى النهر سبجت سحابة خفيفة بيضاء تخللتها أشعة القمر فأضفت عليها لون الفضة وبريقها » . وسؤال ملح يدور إذ ذاك فى عقله : « لماذا فعل الله ذلك ؟ إذا كان الليل للنوم ، للاغفاء ، للراحة ، للعدم ، فلماذا كان أكثر سحرا من النهار ، وأحلى من الغروب والشروق ؟ وهذا الكوكب البطىء الخلاب الذى يغلب جماله على جمال الشمس ، والذى يضيء الكائنات بنور دقيق يستعصى على الشمس .. هذا الكوكب لم يشرق لينير الظلال ؟ ولم لا يأوى البلبل الصلح الى النوم كثيره من الطيور ؟ ولم هذا الحس الذى يتسلل الى الروح وهذا الخمول الذى يغزو الجسد ؟ ولم هذا الوشاح الذى ينسدل على الأرض ، وهذا السحر الذى لا ينعم به الانسان إذ يأوى الى فراشه فى الليل ؟ لمن خلق الله هذا الجلال ، هذا الفيض من الشعر الذى يتدفق من السماء الى الأرض ؟ » .

وفى الترييس الأخير يلفظ القمر أنفاسه . وقبل شهدت قصة : « حب » هذه النهاية الحزينة فى ليلة ثلجية قاسية : « كان القمر .. مائلا على جنبه وكان شاحبا يبدو خائر القوى وسط الفضاء ، وقد بلغ منه الضعف فلم يعد يستطيع سيرا ، وظل معلقا فى السماء وقد أمسك به القمر وشل حركته . وكان ينشر على الكون ضوءه الحزين ، ذلك الضوء الشاحب الذى يرسله فى آخر أيامه » .



عندما نضل الطريق الحقيقي الى موباسان تقع فى مضلة فهمه .
وقد دخل أوكونور عالمه من باب جماعته من الغانيات والأبناء غير الشرعيين ،
وانتهى بارتداده الى الحيوانية ، معلقاً بنبرة تكاد تكون متشفية على العبارة
التي سجلها الطبيب فى المصححة بقوله أرنولد عن مأساة الشاعر الحقيقي :
« اننا نصير الى ما نتغنى به » : « هذا شيء أكبر من مجرد مسكين حطمه
مرض تناسلى » انه نهاية عبدة الانسان الذى عاش حياة الجماعة الجنسية
المفبورة فى زمنه ، ومات موتها ، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة ،
وذلك حتى نهاية أيامه المربعة فى المصححة العقلية حيث سجل الطبيب أن
« السيد دى موباسان يرتد الى الحيوانية » - « اننا نصير الى ما نتغنى
به »

أوكونور دخل عالم موباسان - فى اعتقادنا - من باب الخروج .
ولو اهتمدى الى الباب المقابل لأصابته نظراته العطب من الجذور . إذ أن
نظراته تبدو صائبة من الناحية الأخلاقية ، لكننا اذا غمرناها برؤية
موباسان الكلية المرتكزة على أدب فلسفى يتبنى وحدة العالم على غرارة
تنويسه ، مؤكداً على عدم قدرتنا على الفكاك من ترائنا الحيوانى ، فسوف
نراها نظرة متجنبة ، رغم آرائه الموضوعية الثاقبة فى جزئيات وفيرة .
لكن يبدو أنه يوصد هذا الباب دونه عن عمد . وقد لاحظنا - فيما سبق -
أنه قد أعلن عدم اهتمامه بخصان العربى ، وإن كان يتوق الى التعرف على
القس والراهبة ، أما موباسان فلم يكن يفرق بين أحد منهم . وما يؤكد
اتجاه أوكونور أن الطبيعة لا تغطى فى بحثه الملهم عن موباسان بغير
التفاتتين عابرتين رغم أن البحث بعنوان : « مسائل ريفية » : الأولى ،
عندما تطرق الى قصة : « بيت تيلير » .. « ويفرى جمال الريف ، وصلاة
الشماء الربانى شخصيات البغايا المسرفة فى العاطفية ، ويذكرهن
بشبابهن وبراهتهن ، فيظهرون سلوكاً مهذباً من النسك الذى تصحبه
الشموع » . صحيح أن هذه الإشارة وردت فى سياق عرض القصة ، لكن
العرض يحمل فى تشكيله وجهة نظر - وتظل وجهة النظر هذه مرضية
طالما أنها لم تقترن بما يشوها . والثانية : « ان ما فى رحلة ريفية » ليس
المعنى فحسب ، بل وجمال النهر والغابات ، وغناء الطيور الذى يحولنا عن
المعنى « وأطن أننا فى غنى عن القول أن هذه الصور لا تحولنا عن المعنى ،
فلولاهما لما كان المعنى تماماً كما رأينا ذلك من خلال قصص : « قصة
خادمة فى مزرعة » و « التعميد » و « فى ضوء القمر » . ولنستق عبارة
من أوكونور نفسه عن القصة القصيرة . يقول عندما تحدث عن معنى
قصة : « بيت تيلير » .. « ان سطح القصة القصيرة كالاسفنجية ، تلتصق
به مثات من الانطباعات التى لا صلة لها على الإطلاق بالأسطورة » .

المدخل الحقيقي لمرياسان - في نظري - هو « الحيوانية » . وقد قال عن نفسه : « انى أحب السماء كأننى الطير ، والغابات كأننى الذئب ، والصخور كأننى التيتل ، والعشب العميق كأننى حصان يتمرغ فوقه ، والماء الصافي لأسبح فيه كأننى سمكة ، انى لأحس بأنه يتردد فى خاطرى شئ مشترك فى كل حيوان » . بعض من الغرائز والرغبات المبهمة للمخلوقات الدنيا ، فانا أحب الحياة كما تحبها هذه الميوانات لا كما تحبونها أنتم معشر البشر . أحبها دون إعجاب بها ، ودون تدله شعري فى حبها ، ودون تحليل فى السموات العلا . أحبها حبا عميقا حيوانيا ، حبا زريا ولكنه مقدس » (١٥) . وهذا المدخل يؤدى الى مخارج متعددة ، لعل أهمها : الغائيات الفاضلات ، والقساوسة ، والألمان ، أو لنقل - كما يقولون - كراهيته للألمان ، وبعبارة أكثر غوصا فى أعماق قصصه : كراهيته للحرب .

الهوامش :

- (١) اعلام الفن القصصى ، هنرى توماس ودانالى توماس ، ترجمة عثمان نوية ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ط ١٩٥٦ ، ص ٢١٦ .
- (٢) الصوت المنفرد ، فرانك أوكينور ، ترجمة الدكتور محمود الريحى ، دار الكتائب العربى ، ط ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .
- (٣) الواقعية فى الأدب الفرنسى ، الدكتور ليلى عنان ، دار المعارف بمصر ، ط ١٩٨٥ ، ص ٤٩ .
- (٤) اسجار الآن بى القصص ، فتستت بيراتيللى ، ترجمة عبد الحميد حمدي ، دار النشر للجامعات ، لم تذكر سنة الطبع ، ص ٥٨ .
- (٥) الصورة الشعرية ، سيسيل دى لويس ، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنائى واخرون ، دار الرشيد للنشر بالعراق ، ط ١٩٨٢ ، ص ٢٨ .
- (٦) الصوت المنفرد ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (٧) الشمس منكز -
- (٨) منكرات كازانتزاكي ، ترجمة منصور عدوان ، دار ابن الرشيد للطباعة والنشر ببغروت ، ط ١٩٨٠ ، ص ١١٤ وما بعدها .
- (٩) مدرس الحياة -
- (١٠) المرجع السابق ، ص ١١٨ .
- (١١) يقول الدكتور لويس عوض ، ان « الرقعة الأرجوانية » تعبير رديق أراد به هوراس الدلالة على فترة أو ما إليها عنى الكاتب بجمال الأسلوب فيها عناية فائقة لا تدمى عادة مع أجزاء العمل الأخرى ، وجاءت عنايته من باب ستر للضعف أو إتعموه على قارئه بإيهامه أنه في حضرة منتج شريف الأسلوب ماضى الخيال ، فيكون شأنه في ذلك شأن من رفع ثوبا خلقا يقطعه من القماش اللعين كالمخل على سبيل المثال - والأرجوان عند الرومان ، ومقلديهم ، هو لون الأبهة ، والجاه . وقد استعارت جميع اللغات التي اتصل بها هذا التعبير ، فأتخذته النقاد اصطلاحا على ما تقدم ويرى الدكتور لويس عوض أنه اصطلاح جميل مصقول ممتلئ بالدلالة ويدعو نقاد العربية للاستفادة منه - يراجع : فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط - ١٩٧٠ ، ص ١٩٧ .
- (١٢) المرجع السابق ص ١٠٨ .
- (١٣) فن القصة القصيرة ، الدكتور رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ١ ١٩٥٩ ، ص ١٢٠ .
- (١٤) المرجع السابق ، ص ٤٥ وما بعدها .
- (١٥) اعلام الفن القصصى ، المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

التواصل الانساني الحيواني

للقصة القصيرة قوالب متعددة ، يصل البعض بها الى عدد كتابتها الكبير . وآكاد أقول انها تتعدد بتعدد القصص الجيدة عند كل كاتب . وإذا كان لدينا عشرات من الكتاب العظام ، فان لدينا مئات من القصص العظيمة . ومن ثم فان للقصة القصيرة ألف قالب وقالب . ولا يجرؤ أحد على صيها في قالب واحد . أو على النهج بكتابتها بطريقة معينة . فلكل شيخ طريقة . وكل قصة عند الشيخ الواحد لها طريقته الخاصة ، الا عندما تنهك قواه الابداعية أو يفتر بها ويأخذ في تكرار نفسه . يحدث ذلك كثيرا . راجع موباسان مثلا . نجيب محفوظ أيضا يكتب نفس القصة أكثر من مرة . على هذا الأساس نستطيع أنه نقول ان قصة : « موت موظف مدني » لتشييكوف خرجت من « المعطف » لجوجول . لكننا لا نستطيع أن نقول ان تشييكوف كله خرج من معطف جوجول . اللهم الا اذا كنا نقصد المعنى العام الذي قصده تورجنيف حينما قال : « لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول » . وما التأثير الا لظلال يكتشفها النقد لا تبلغ حد النقل . وما الأسد - وصدق فولبير - الا مجموعة من الخراف المهضومة .

وقصة : « شقاء » لأنطون تشييكوف تعتبر من أعظم الأعمال في تاريخ القصة القصيرة . وهي تلتحم في مخيلتك مع نسيج أي عمل تال لها متأثر بها التحاما لا انفصام له . فقد تستطيع ارجاع التشابه بين قصتين الى وحدة التجربة أو توارد الخواطر مثلا . أما « شقاء » فشهريتها أصبحت تفترض علم الكافية بها ، وتفردتها يجعلك تكتشف على الفور أي تأثير بفكرتها أو مضمونها أو موضوعها .

وإذا كانت قصة : « موت موظف مدني » لتشييكوف قد خرجت من « المعطف » لجوجول . هذا العمل الذي حدد معالم القصة القصيرة ، وما زال التأثير به ممتدا - سواء في القصة القصيرة أو الطويلة أو الرواية - منذ « الفقراء » لديستوفسكي . وإذا كانت قصة : « الجنائز » لتشييكوف قد خرجت من « الخبز الملعون » لموباسان وتفوقت عليها . فان عدد لا يحصى من القصص قد خرج من « شقاء » . واحساسى - وربما أكون مبالغاً - أنه لا يوجد كاتب قصة قصيرة له تاريخ يكمن بداخله فهم عميق لطبيعة فنه لم يجاهد طويلا لتجنب التأثير بها أو تأثير بها على نحو من الانحاء . لقد أصبحت لعق تأثيرها فينا تمثل تجربة جادة من تجاربنا

الخاصة • وهي تشكل رؤيتنا عندما نتعرض لعمل مشابه أو نفكر في انشائه ، مهما حرصنا على الفكاك منها •

انها قصة حذى عجوز مات ابنه • ولشعوره بالشقاء والعزلة وسط الجوع الصقيعي والظلام يريد أن يحدث انسابا : « الشفق يؤذن باقتراب الليل ، ونف كيرة من الثلج تتطاير في بطن حول مصابيح الطريق التي أضاعت لتوها ، وتكسو السقوف وظهور الخيل والاكتاف وأغطية الرؤوس بطبقة رقيقة ناعمة • وقائد الزحافة أيونا بوتابوف أبيض من قمة رأسه الى قدميه • أبيض كالشبح • يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ، محنى كاقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحنى • ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم لما فكر حتى اذ ذاك في ضرورة ازالة الثلج عن جسده » •

ويقدم تشيكوف الواصر قريبا بين الحوذى ومهرته : « ومهرته الصغيرة بيضاء وساكنة أيضا ، وهي تبدو يسكونها وبحدة خطوط جسمها وبقواها الرفيعة التي تشبه العصا في استقامتها أشبه ما تكون بلعبة من لعب الأطفال • وأغلب الظن أنها كانت غارقة في التفكير ، فأى مخلوق ينتزع من المحراث ومن الحقول المنبسطة التي افتتها عيناه ويرمى به في هذه البؤرة المليئة بالأضواء المخيفة ، والضجة التي لا تنقطع ، ويشتر في عجلة من أمرهم ، أى مخلوق هذا شأنه لابد وأن يفكر » •

يرى كلينت بروك - ويؤمن الدكتور رشاد رشدي على رأيه - أن تشيكوف عندما شبه أيونا بالشبح والمهرة بلعبة من لعب الأطفال لم يورد التشبيهين عبثا ، بل حتى لا يتم الموقف الذى يصوره عن احساس أيونا بالعزلة والشقاء بشكل يشتم منه أن الكاتب يريد أن يستدر شفقتنا • فالموقف مليء بالألم يدعو الى الرثاء • ولذلك فتشيكوف يعتمد أن يصوره تصويرا موضوعيا محايدا •

وهذا كلام كان من الممكن أن يقال فى زمن تشيكوف • وعلى وجه الخصوص مع بداياته الفكاهة عندما كانت القصة القصيرة مازالت تبحث عن ذاتها • أما أن يقال هذا الكلام للموسى بعد تشيكوف ، ونحن بصدد دراسة قاص عملاق هو تشيكوف • فانه يصبح من نافلة القول • اذ أن الموضوعية والمحايدة لم يعد يمارى فيهما • ومن ثم فهذا الكلام ينطبق على جماع نتائج تشيكوف الناضج ، وليس على هذه القصة بالذات • وعلينا أن نبحت عن خصوصيات الذات القصصية لـ « شقاء » وليس عن خصوصيات الجنس القصصى عامة • وخصوصية هذه الفقرة تكمن في « التشيؤ » الذى هو أصل الشعور بالغربة • والكلمة الانجليزية الدالة

يهتم الأدب المعاصر بالتوحد الانساني الحيواني ، سواء جاء هذا الأدب من الشمال أو الجنوب . في روايته : « الغريب » تأثر ألبير كامى - في نظرنا - بقصة : « شقاق » على نحو من الأنحاء . وبشقيقة لها لا تقل عنها أهمية لأنطون تشييكوف أيضا هي : « الذين هم عائلة على الغير » . وهما القصتان اللتان قال عنهما فرانك أوكونور : « لم يحدث قط في تاريخ الأدب وصف التفرد الانساني بمثل العاطفة التي في هاتين القصتين » . في القصة الثانية شيخ عجوز لم يعد باستطاعته الاتفاق على حصانه الهرم وكلبه ، فيسحبهما الى رجل يشتري الحيوانات التي لم يعد لها فائدة ويعدهما . وعندما يصعدان بوداعة الى الحماله يعرض جبهته للطلقة .

تأثر ألبير كامى بهاتين القصتين في قصة جانبية تتناثر في ثلاثة فصول من رواية : « الغريب » محققة مقومات القصة القصيرة . يبدأ كامى هذه القصة بمقد مقارنة بين « سالا مانو » العجوز وكلبه للتوحيد بينهما ، تماما كما فعل تشييكوف وهو يوحد بين الحوذى ومهرته . وتأتي هذه المقارنة على لسان « ميرسول » - الشخصية المحورية في الرواية - عند صعوده فوق الدرج المظلم « واصطدامه بجاره العجوز الذي يقيم في الشقة المقابلة لشقته : « كان مع كلبه الأسباني الذي يرى معه منذ ثماني سنوات . وهذا الكلب به مرض في جلده كاد يفقده كل شعره وجعله مفطى بالبثور والقشور البنية اللون » . وقد أصبح العجوز « سالا مانو » يشبهه من طول عثرتهما ، ولأنهما يعيشان وحيدين في غرفة واحدة صغيرة . فهو أيضا في وجهه بثور يميل لونها الى الحمرة ، وشعره الأصفر تساقط . وقد أخذ الكلب عن سيده عادة السير وهو محدودب الظهر ، وقد مده خطمه الى الأمام وتوترت رقبته . ويبدو عليهما أنهما من جنس واحد ، ومع ذلك فإن كلا منهما يكره الآخر .. » .

كل شيء يسير في هذه الرواية بحكم العادة . نحن أيضا نسير في هذه الحياة بحكم العادة . هذا ما يريد ألبير كامى أن يوصله الينا . يتحدث « ميرسول » عن إقامة أمه بدار المسنين فيقول : « في الأيام الأولى لاقامتها بالملجأ كانت تبكي كثيرا . ولكن هذا كان بسبب عدم التعود . وبعد بضعة شهور ، كان لابد أن تبكي اذا أخرجت من الملجأ ... دائما بسبب التعود » . وما العشرة والألفة سوى مشتقات عاطفية للعادة . وكذلك الجحود ونكراك الجميل والسخط والكراهية .

إذا كنا قد اعتدنا أن يسحب الانسان الكلب ، فالإنسان عند كامى هو المسحوب وإن بدا ساحبا . أو على الأقل هناك نوع من تبادل الأدوار ، فتارة ساحبا ، وتارة مسحوبا . « العجوز يأخذ كلبه للتنزه مرتين في كل

يوم ، فى الساعة الحادية عشرة صباحا وفى السادسة مساءً • وهما لم يغيرا خط سيرهما منذ ثمانى سنوات ، ويمكن رؤيتهما دائما فى شارع « ليون » والكلب يسحب الرجل حتى ليكاد « سالا مانو » المعجوز أن يتكفى عليه ، وحينئذ يضرب الكلب ويشتمه • ويستحوذ الرب على الكلب ويذعن لسيدته الذى يسحبه بدوره • وحينما ينسى الكلب • ويبدأ يسحب سيده من جديد يتلقى الضرب والشتم مرة أخرى • وحينئذ يظان معا على الافريز وهما يتطلعان الى بعضهما بعضا : الكلب فى قزع ، والرجل فى سخط وكراهية • وهذا هو حالهما دائما كل يوم » •

ان علاقة سالامانو بكلبه علاقة غريبة ، اذ يبدو أن أحدهما لم يفهم الآخر مطلقا ، ومع ذلك فإن كلا منهما لم يكن يستطيع أن يستغنى عن الآخر : « حين يريد الكلب أن يتبول فإن المعجوز لا يترك له فسخة من الوقت لذلك ، انما دائما يسحبه ، ويترك الكلب وراءه خطا من القطرات الصغيرة • فاذا بال الكلب فى الغرفة فإنه يتعرض للضرب من جديد • وقد استمرت حياتهما على هذا المنوال طوال ثمانى سنوات • • ولما قابلت سالا مانو على الدرج كان يشتم كلبه قائلا : « يا قذر ! يا تنن ! » وكان الكلب يزمر • وقلت : « مساء الخير » ولكن المعجوز ظل مستمرا فى سياحه • وحينئذ سأله : ماذا فعل الكلب ؟ ولكنه لم يرد • وقال فقط : « يا وسخ ! يا تنن ! » رأيته يميل نحو مقعد الكلب ، فكلمته بصوت أقوى من ذى قبل ، فرد على وقد ازداد حنقه : « انه دائما هنا » ثم استمر فى سيره وهو يسحب الحيوان الذى ترك نفسه بين يدي سيده ، وهو يزمر • •

وهذه العلاقة لابد أن تستدعى الى أذهاننا علاقات متعددة متنوعة بين البشر ، يدب بين أطرافها الشقاق والنقار وتبادل الشكوك والريب ، مثل علاقات الزوجية والصداقة والزمالة والشرافة • وتجعلنا نتساءل عن الدافع على الحفاظ عليها ! والدافع يكمن دائما فى الضرورة • ضرورة أن يكون للانسان آخر ، يرى فيه الونيس والأئيس • كان سالامانو يرى كلبه كلبا طيبا : « كان الكلب سبيء الخلق ، وكنا بين حين وآخر نتشاجر ، ونمسك بختاق بعضنا بعضا ، ولكنه مع ذلك كان كلبا طيبا • وقلت له ان كلبه كان من فصيلة جيدة ، فبدا على وجه سالا مانو السرور • وأردف قائلا : انك لم تعرفه قبل مرضه • لقد كان أجمل ما فيه شعره • ومنذ أصابه هذا المرض الجلدى كان سالا مانو يدهن جسمه كل مساء وصباح بالمرهم • ولكن مرضه الحقيقي فى رأى سالا مانو كان تقلم السن • والكهولة • ليس لها علاج • •

وإذا كان كامي يعادل هنا بين العجوز وكلبه ، فانه فى فقرة أخرى يعادل بين علاقته : علاقة العجوز بكلبه ، وعلاقته بزوجته التى لم يكن سعيدا معها ، لكنه كان قد اعتاد عليها . لما ماتت شعر بوحدة مؤلمة ، فطلب من أحد زملائه فى المصنع أن يحضر له كلبا ، « كان حينئذ صغيرا الى درجة أنه كان يطعمه بالبازة » ولكن لما كان الكلب يعيش من العمر أقل مما يعيش الانسان ، فقد انتهى الأمر بأن أصبح كل منهما عجوزا . ويعود الى التعود مرة أخرى عندما ينصح به جاره بعد فقد كلبه باقتناء آخر : « كان قد تعود عليه » .

وقد حيرته واقعة فقد طويلا . لمح الجار من بعيد على باب المنزل وكان يبدو عليه الاضطراب . كان يتطلع فى كل اتجاه ويدور حول نفسه ويحاول أن يخترق بنظره ظلام الدهلين وهو يتمتم بكلمات كثيرة معاودة البحث من جديد فى الشارع ، محملا بعينيه الصغيرتين الحراوين . لقد اصطحبه الى ميدان ضرب النار كما هى العادة كل يوم . وهناك فقه . قال له أحد الجيران انه ربما ضل الطريق ، وأنه لابد أن يعود . وذكر له عدة أمثلة عن كلاب سارت عدة كيلو مترات لكى تعود الى صاحبها . ومع ذلك فان العجوز كان يزداد اضطرابا : « ماذا تصبح حياتى بدونى ؟ » وعندما أغلق الباب وراءه « سمعته يسير جيئة وذهابا . وسمعت سريره يقطط . وأدركت من الأصوات الغامضة التى عبرت الجدار الذى يفصل بينه وبينى ، أنه يبكي .. » .

وعندما وجده « مرسول » أمام عتبة شقته دعاه للدخول فأخبره بأنهم فى جمعية الرفق بالحيوان قالوا له ان سيارة ربما تكون قد داسته . وأراد أن يتيقن من ذلك فى أقسام الشرطة فقبل له ان من الصعب معرفة ذلك . وتسامرا طويلا ثم استأذن فى الخروج : « لقد تغيرت حياته الآن ولم يعد يعرف ما سوف يفعله . وفى استحياء ، ولأول مرة منذ عرفته مد لى يده . وأحسست بالقشور التى فى جلده . وابتسم قليلا وقال قبل أن يرحل : أؤمل ألا تنج الكلاب فى هذه الليلة ، لأنى أتوهم دائما أن كلنى بينها . » ويبدو من هذه الفقرة الأخيرة ، أنه يريد أن يستعيض عن الكلب بمرسول .



لا شئ يصدر عن فراغ ، والعمل الأدبى - فى معظمه - نتاج حوار - كما يقولون - مع نصوص سابقة عليه ومعاصرة له . وقصة : « شقاء » مستلهمة - فى نظرا - من قصة : « مشكلة عائلية » لوباسان . كما أن جى كان يتحدث دائما عن الحيوان باعتباره توأم روحه . وقد اهتم فى كثير من قصصه بإبراز التوحد الانساني الحيوانى تاوة ، والتواصل لآخرى . ولعل أقرب هذه القصص الى « شقاء » من هذه الزاوية هى قصة :

« من ذكريات الماضي » • وهي لا ترقى الى مستوى شوامخه من الناحية الفنية • اذ انها تبدأ بمقدمة طويلة عن احدى الكونتيسات : عن كفايتها لأخادها ، وتقديرها للقس الطيب الذي يزورها كل خميس ويتناول العشاء في قصرها • وعندما تلاحظ الكونتيسة شغف القس بالأطفال ، تسأله عن الدافع وراء تخليه عن كل ما يجعلنا نحب الحياة • فيبدأ في الاعتراف لها • ومع بداية الاعتراف تبدأ القصة الحقيقية • وفي هذه القصة نراه يتحدث عن شقائه وعزله في المدرسة الداخلية صغيراً ، حتى أصبح رخوا لا يستطيع الصمود أمام ضربات القدر ، وعندما أنهى مدرسته كان قد تعود على الهروب من كل اتصال ، الى أن قابله كلب أثناء عودته الى منزله ليلاً : « كان كلباً صغيراً أحمر اللون أجعد الشعر طويل الأذنين • توقف على بعد منى ، فتوقفت أنا كذلك • وبدأ يهز ذيله ثم اقترب في بطة وتهيب ، وأخذ يحرك رأسه في رقة من جانب الى جانب • تحدثت اليه ، فزحف على بطنه نحوى في وداعة بائسة حتى دمت عيناى • توجهت اليه ولكنه جرى ، ثم ما لبث أن عاد ثانية ، فركعت على احدى ركبتي واقتربت منه ووبت عليه في رقة بالغة ، وحرصت على عدم اثاره خوفه • تشجع ووقف ووضع مخالفه على كتفى وأخذ يلحق وجهى ، ثم تبعنى الى بيتى • كان هذا هو أول كائن أحببته حبا عميقا ، لأنه كان يبادلنى غراما بغرام • لم يفارقنى • كان ينام تحت سريرى ويتناول طعامه فى غرفة المائدة رغم اعتراض أبوى • وكان يصاحبنى فى جولانى الخلوية ٠٠٠ » • وذات يوم دهسته عربة تجرها أربعة جياد أمام ناظره ، فقرر أن يضحي بأى سعادة شخصية ويوقف نفسه للتخفيف من آلام الآخرين • وإذا وضعنا هذه القصة فى دائرة هجاء موباسان للرهبنة ، وتعاقت فى أذهاننا مع قصة : « فى ضوء القمر » على وجه الخصوص ، لاتضح لنا ماذا يريد منها بصورة جلية • ولا شك أن خسارتنا فادحة فى هذه العواطف النبيلة والقلوب الطاهرة التى كبتت مشاعرها لا بمحض ارادتها ، وإنما بثقل قيود الجو الذى أحاط بها •

ولا نقصد أن تشيكوف استلهم حبكة قصة : « مشكلة عائلية » • فحبكة هذه القصة القصيرة الطويلة أو عقدتها ، سارت بها فى اتجاه آخر • وإنما نقصد الحالة النفسية التى اعترت الشخص المحورى عقب وفاة أمه • وبالتحديد عقب خروجه مع صديقه « حكيم الصحة » الذى تحقق من الوفاة ، للتسرية عن نفسه • بل عقب ترك هذا الصديق له بعد أن أجلسه على أعشاب الشاطئ • وها نحن نراها يتجهان نحو نهر السين وقد أمسك كل منهما بذراع الآخر ، تحت سماء صافية ترصعها النجوم الالامعة • وعندما لطم الهواء وجهه رأينا يسير كالحالم ، مغلق المذهن مشلولاً دونما حزن ، وقد سيطر عليه نوع من الحمول النفسى منه من أن يتألم ، بل انه

كان يستشعر خفة تغذيتها الأبخرة الدافئة المنتشرة فى الظلام • كان الماء يجرى حزينا هادئا أمام ستار من شجر الحور الباسق • وئمة نجوم تبدو وكأنها تسبح على الماء الزجاج • وكانت هناك ضبابية رقيقة بيضاء تنسدل على الشاطئ من الناحية الأخرى ، وتحمل الى الرثتين عطرًا رطبًا • توقف فجأة متأثرا برائحة النهر التى كانت تحرك فى قلبه ذكريات قديمة • وفجأة استعاد صورة أمه أثناء طفولته وقد انحنت راكعة أمام البساب ، تغسل الثياب المكومة بجانبها فى مجرى النهر الذى يخترق الحديقة • وسمع صوتها فى سكون الليل الهادئ يناديه: «الفريد ! هات الصابون!» • وكان يشتم نفس رائحة الماء الذى يسيل ، ونفس الضباب الذى يتصاعد من الأرض المغطاة بالماء ، ونفس البخار المنبعث من المستنقعات والذى ظل طعمه فى حواسه لا ينساه • وتوقف متصليا اثر نوبة من اليأس العنيف ، فقد كان هذا أشبه بومضة من النور أضاءت دفعة واحدة ، الله العظيم • وهكذا قذفت به هذه النسمة الشاردة فى هاوية مظلمة من الأوجاع ، وأحس بقلبه يتمزق لهذا الفراق الدائم • لقد قصمت حياته من وسطها • وكان شبابه كله يختفى مغمورا فى هذا الموت • فقد انتهى الماضى كله • وتلاشت ذكريات المراهقة جميعا • ولن يستطيع أحد بعد اليوم أن يحدثه عن الأشياء القديمة • وعن الناس الذين عرفهم فيما مضى ، وعن بلده ، وعن نفسه ، وعن دخائل حياته السالفة • وبدأ سيل الذكريات يغمره • كان يسترجع أمه فى شبابه وقد ارتدت ثيابا رثت على جسمها ، حتى كأنها جزء لا ينفصل من جسمها من طول المعاناة • يسترجع صورتها فى ألف مناسبة كان قد نسيها ، فى أشكالها الباهتة ، وحرركاتها ، ونبرات صوتها وعاداتها ونزواتها ، وغضباتها وتجعدات وجهها ، وحركات أصابعها النحيلة ، كل هذه الأوضاع الاليفة التى لن تكون بعد اليوم •

يقدم موباسان تحليلا عميقا لدوافع الحزن العميق عند الوقوف فى مواجهة فقد • ثم يوجزه فى عبارة قصيرة : « ان جزءا من كيانه قد كف عن الوجود ، وليس على الجزء الباقي الا أن يموت • الآن • » • ونزعم أن هذا الاحساس ذاته قد اعترى حوذى تشيكوف عند فقد ابنه ، لا الأم التى بلغت التسعين من عمرها • لكن تشيكوف يختزل كل هذا ، ويهرع الى تجسيد عدم التواصل مباشرة • هذا التجسيد الذى يبدأ عند موباسان بعد ترك حكيم الصحة لصديقه • لكننا قبل أن ننتقل الى عبارة عدم التواصل عند موباسان ، يهمنى أن نوضح نوعا من التناقض الكامن داخل النفس البشرية ، والذى يبرع موباسان فى إبرازه • وهو هنا تناقض يعترى صاحب الحزن العظيم نفسه • وموباسان يفوض داخل النفس البشرية الغربية ، ليخرج منها كل ما هو صادق وحقيقى ، ومذهل ومثير للدهشة فى نفس الوقت • فقد تشبث كارافان بحكيم الصحة وهو يرسل

أناته ، وكانت ساقاه الرخوتان ترتعشان ، وكان النحيب يهز جسده
 البدين بأكمله وهو يتمتم : « أمي ! أمي المسكينة ! » لكن زميله وكان
 مازال نملًا ، كان يحلم بأن يختم ليلته في أماكن يتردد عليها خفية .
 فاجلسه على أعشاب الشاطئ ، وقد ضايقته هذه النوبة الجارفة من الحزن ،
 وتركه متعللاً بزيارة مريض . وبكى كارافان طويلاً . فلما جفت مآقيه ،
 وانسكبت آلامه جميعها ، أحس من جديد عزاء وراحة وهدوء مفاجئ . وكان
 القمر قد طلع وفاض على الأفق بنوره الهادي . وكانت أشجار الحور
 الباسقة ، تمكس الضوء القضي ، والضباب المنتشر على السهل يبدو كأنه
 قطع طافية من الثلج . أما النهر ، فلم تعد تسبح فيه النجوم ، لقد بدا
 عند ذاك كالصدف المجعد . وكان الهواء لطيفاً والنسيم عطراً ، فكان
 الأرض قد استرخت في نعاسها . وكان كارافان يعب من هذا الليل
 العذب عبا ، ويستنشق الهواء طويلاً ، فأحس كأن شيئاً من البرودة
 أو الهدوء العلوي قد سرى في أجزاء جسمه كله . غير أنه كان يقاوم هذه
 الدعة الهابطة عليه ، وجعل يردد في نفسه : « أمي ! أمي المسكينة ! »
 وهو يستحث نفسه على البكاء ، بدافع من ضمير رجل أمين ، لكنه لم
 يستطع إلى البكاء سبيلاً . فالذكريات التي دفعته منذ قليل إلى البكاء
 والنحيب ، لم يعد لها تأثير عليه .

وعاد لموباسان بين البشر والطبيعة في الحالين . لكن الطبيعة
 - في الحالين أيضاً - لا تكثر للآلام أو الشجون التي تثيرها داخل
 النفس البشرية . « عندئذ نهض ليعود إلى بيته ، وسار في خطى طفيفة
 يشمله هدوء الطبيعة الصافية ، تلك الطبيعة التي لم تكثر للآلام ، وهذا
 قلبه على الرغم منه » .

وعندما بلغ الجسر ، لمح مصباح آخر ترام على أهبة الرحيل . وبلت
 من خلفه النوافذ المضيئة بمقهى الجلوب ، الذي اعتاد أن يرتاده وحكيم
 المصحة ، وتربطهما بصاحبه علاقة صداقة . في هذه اللحظة أحس بجأشته
 إلى أن يفرض بحزنه على أي شخص ، وإن يستثير عطف الغير ، وأن يصبح
 موضعاً للاهتمام ، فاتخذ وجهاً يثير الشفقة ، ودفع باب المقهى ، وتقدم
 نحو البار . وكان يتوقع أن يحدث دخوله أثراً ما . أن ينهض الجميع مثلاً
 ويقبلوا عليه . لكن أحداً لم يلحظ كآبة وجهه . وعندئذ انكفأ بمرفقيه على
 البار ، وعصر جبهته بين يديه ، فتأمل صاحب المحل : « هل أنت مريض
 يا مسيو كارافان ؟ » فأجاب : « كلا يا صديقي . ولكن أمي ماتت ! » .
 فأطلق الرجل آهة وهو منصرف البال عنه ، وانصرف ليقدم طلباً تاركا
 كارافان مشدوها . وكان هواء الدومينو الثلاثة مستغرقين في لعبهم حول
 المائدة نفسها التي جلسوا حولها قبل العشاء . فاقترب منهم استجداء

للشفقة • ولما لم يبد على أحدهم أنه رآه ، قال : « لقد حلت بى مصيبة فادحة بعد أن فارقتمكم ! » ورفع ثلاثتهم رؤوسهم قليلا فى وقت واحد ، وان ظلت عيونهم مثبتة على أوراق اللعب التى يمسكونها بأيديهم : « لقد ماتت أمى ! » • فتمتم أحدهم : « آه يالأسف ! » بتلك اللهجة الزائفة التى يتظاهر بها من لا يكثر بالأمر • ولم يجد ثانيهما ما يقول ، فأرسل وهو يهز رأسه مصمصة محزنة • وعادوا الثالث اللعب وكأنه يقول بينه وبين نفسه : « أهذا كل ما فى الأمر ؟ » • وكأن كارافان ينتظر إحدى هذه العبارات التى يقال أنها صادرة من القلب ، فلما استقبل هذا الاستقبال القاتر ، ابتعد محتقا •

وهكذا انتهت دورة كارافان التى التقطها تشيكوف – فى زمننا – ليقيم عليها دورة الحوذى ، وينشئ منها وحدها أثرا من أعظم الآثار فى تاريخ القصة القصيرة • أما قصة موباسان فتنحى منحى آخر هو الى قصص الموظفين المقهورين أقرب • هذه القصص التى بدأت مسيرتها الحقيقية بقصة : « المعطف » لجوجول • ولا يعنى موباسان برسم شخصية كارافان وحدها ، وإنما يعنى كذلك برسم شخصية الزوجة الحريصة على استلاب التركة القليلة قبل حضور أخت الزوج • لكن الأم العجوز تفيق من غفوتها التى لم يحسن حكيم الصحة تشخيصها ، فيتحطم كل شيء فى إطار من الضحك الدامى الذى اشتهر به موباسان • ويسقط الموظف المقهور متهاككا على أحد المقاعد ، وهو يغمغم : « ماذا أقول لرئيسى !!؟ » •

الشقاء بين تشيكوف ونجيب محفوظ

فى الستينات ، عاد نجيب محفوظ الى القصة القصيرة • كان قد توقف عن كتابتها منذ ظهور مجموعته الأولى : « همس الجنون » ثم خرجت « دنيا الله » (١٩٦٣) وتبعها « بيت سبى السمعة » (١٩٦٥) • ولا بد أنه قد أعاد فى فترة « الصمت » التى بدأت بعد الثلاثية وانتهت بظهور : « أولاد حارتنا » ، الاطلاع من جديد على أعمال جهابذة هذا الفن • اذ نجد فى « بيت سبى السمعة » - وهذا ما يهمنا الآن - قصة بعنوان : « الصمت » تشفى بمعايشة قصة « الشقاء » لتشيكوف معايشة حقيقية • انها قصة ممثل كوميدى - وفى المقام الأول : انسان •• أى انسان ، فليس لمهنته تأثير يذكر على مسار القصة - ترقد زوجته بالمستشفى تعاني آلام ولادة عسرة •

تبدو الغرفة وكأنها « ميدان قتال » • فرسانه ثلاثة أطباء : الطبيب المولد ، وطبيب القلب ، وطبيب التخدير ، وممرضة بدينة • لكنها فى خفة النحلة ولا تمسك عن الحركة • • وليس لهذه الممرضة أو لبدانتها دور يذكر الا فى تشكيل الصورة من خلال عيني ممثل كوميدى لاقطة فيما نعتقد • وكذلك الطبيب الأخران • فنلانتهم - الممرضة والطبيبان - لا يشاركون فى القصة بغير الابتسام • وجودهم كوجود الأسلحة وغيرها من المعدات والأدوات المحددة لهوية المكان المنذر بالخطر : « ما يشبه السكاكين والخنجر والدبابيس من كافة الأشكال والأحجام • وثمة أوعية ملوثة بالدم تحت الموائد المعدنية ، وقطن وشاش ، ورائحة أثيرة نافذة كنذير من عالم مجهول » •• تماها كما افتتح تشيكوف قصته بتحديد هوية المكان ليوحى بالعزلة والوحشة : الشفق المؤذن باقتراب الليل ، وندف الثلج التى تغطى الكائنات والأشياء وتتطاير فى بضع •• كبيرة ومتناثرة حول المصابيح المضائة لتوها •

ورغم أعصاب الزوج المشدودة ، وتركز همومه فى الوجه المذنب ، فإن الطبيب الذى لا يبدو منه الا نصفه وأعلى ذراعه يثنى بحركة يده المختلفة ، يثرثر حول الفرق بين صورة الممثل الشخصية وصورته على الشاشة • ويحدثه عن دور الباشكاتب الذى « تفوق فيه على نفسه » • ثم يسأله عن معنى « السيناريو » وعن أحب الأدوار اليه • وفى عيني الطبيب

الأخرين تلوح ابتسامة • وتسترق الممرضة اليه نظرة باسمة • وينتزع من شفتيه الجافتين ابتسامة مجاملة • ويمضى الطبيب الى حجرة داخلية ، فينتبهه ليبهت بالثبر : الجولة قد ضاعت هباء • والطلق لن يعاودها قبل أربع ساعات على الأقل • وإذا لم تتيسر الولادة بحالة طبيعية فلا بد من جراحة • والزوجة تغط في نوم عميق • والزوج يضيق بالجلوس مع أعضاء الأسرة • ويشعر بحاجة ملحة الى الحركة فيستقبل سيارته «الدودج» الى المقهى • الفعل عند تشيكوف واقعة موت في مستشفى ، وعند نجيب محفوظ لحظة ميلاد مخوفة بالمخاطر في مستشفى • ووسيلة الاتصال عربية الحوذى التى تجرهما مهرته فى الأولى ، وسيارة «دودج» فى الثانية •

ويصرح المؤلف بأن الزوج « كان فى حاجة حقيقية الى المشاركة » • وفى المقهى يجد ضالته : صديق قديم يعيد على مسمعه ما قاله الطبيب • لكن الصديق لم يبد عليه أنه اهتز أقل اهتزاز لكلمة « الجراحة » بل أخذ المسألة ببساطة : « سليمة باذن الله ، النساء ، يلدن من عهد حواء فلا تخف » • تماماً كما قال الشبان العابث للحوذى : « كلنا سنموت » • فيستقل سيارته الى المجلة التى يعمل بها صديق آخر ، وعندما يجده يجلس « مرحباً بالفرصة التى واثته لإعلان أحزانه » • بيد أنه لا يجد صدقاً لكلماته فيعود الى « القهوة » • وإذا بمجلس الأصدقاء ، قد انعقد ، فيصمم على ألا يعلن همومه لأحد ويجاريهم فى أحاديثهم بقلب غائب حتى يطمنن الى زميل قديم ، لكن هذا الزميل يغلغل على مشكلة ذاتية • الصمت يطبق عند تشيكوف ، وحديث يدور خير منه الصمت المطبق عند نجيب محفوظ وموباسان فى قصته : « مشكلة عائلية » • وهكذا تأتى النهاية : « أغمض عيني فشنع بشيء من الراحة ، ولكن ضوضاء الطريق ضايقة كما لم تضايقه من قبل ، فود لو يغرق كل شيء فى الصمت » •

الجديد عند محفوظ أن محدثي الزوج كانوا جميعاً من طبقة واحدة ، كما هو الحال عند موباسان ، وتربطهم صداقة قديمة ، وتقرب بينهم اهتمامات خاصة • الأول « زميل قديم » من عهد المدرسة الابتدائية ، أما اليوم فهو من الأعيان و « عشاق المسرح » • الثاني صديق وناقد فنى • الثالث « زميل قديم » عمل فى مسرحه ملقناً ويشغل اليوم مدير إنتاج فى شركة سينمائية • تلك هى الشخصيات المعادلة لعملاء الحوذى وأصدقاء كارافان • وحتى طبيب الولادة تربطه به علاقة سابقة يفصح عنها بقوله : « ألم أنصحك آخر مرة تجنب الحمل ؟ » • أما عملاء الحوذى فكانوا من طبقة عليا • ويعبر الشبان الثلاثة عن نظرة هذه الطبقة الى الحوذى ، عندما يطلب منه أحدهم الإسراع ، فيقترح آخر صفعة على قفاه : فيقول الأول : « أتمنع أيها الأجرز العجوز ، سأجعلك نشيطاً • لو احترم الإنسان أمثالك فخير له أن يمشى على قدميه » •

وقد أراد تشييكوف أن يمثل طبقة الحوذى بنموذجين ، أولهما :
البواب • لكن الحوذى لم يحدث البواب عن شقائه • لقد يادره بالسؤال
عن الساعة تمهيدا لمواصلة الحديث ، بيد أن البواب أبعدته عن المكان :
« ويبتعد أبونا عن المكان خطوات » ويحنى جسمه ويستسلم للشقاء ،
ويشعر أن لا فائدة من الاتجاه إلى الناس • والنموذج الثاني هو • سائق
سابق • ينام مع غيره في نفس المكان لتقبل الهواء الخالي بالروائح العفنة
الذي ينام به السائق العجوز • أخذ السائق يسلك حلقه والنوم يغلب
عليه وهو يتجه إلى مكان الماء • فأخبره العجوز بوفاة ابنه ، لكن الشاب
كان قد غطي رأسه واستغرق في النوم • وعبارة « سائق سابق » تلخص
بالصفة وحدها مأساة أخرى ، لم يشأ تشييكوف أن يتوغل فيها ، مكتفيا
باللمحة البرقية حتى لا يشغل صوم هذه القصة بهجوم قصة أخرى ، تاركا
للقارئ بناءها بخياله المشترك داخل محيط هذا الجو • وذلك ظرف
— لا شك — يثقل قلب السائق • أضف إلى ذلك مغالبة النوم له • بيد
أننا مهما تلمسنا الأعذار لهذين الشخصين ، فإن ما يهمنا هو أن هذه
الأعذار لم تصل إلى قلب العجوز الشقي • الشيء الوحيد الذي وصل إليه
هو عدم التواصل •

كذلك فإن الاعراض عن « السائق » ، مواز للاعراض عن « الزوج » •
الاختلاف يكمن في أن تجاهل الحوذى تم عن قصد من عملاء العربية ،
وخالت بينه أعذار بالنسبة للحارس والسائق السابق • إلا أن زوال هذه
الأعذار لا يعنى — بالضرورة — اقبالهما عليه ، لو أفصح للبواب عما يثقل
صدره ، ولم يكن الحوذى السابق مهموما ، أو يغالبه النوم • فالسياق
يؤكد التبعاد الانساني • أما التجاهل الذي شعر به الزوج فلم يتم عن
قصد • فئمة علاقات ود وصداقة • وكل صديق حرص — ولو من باب
المجاملة — على مواساته يمثل ما تعارف الناس عليه في الظروف المشابهة :
بالكلمة الطيبة التي تتضمن الحكمة المستخلصة من التجربة ، والموعظة
الحسنة • لكن هذه الكلمات لم تصل إلى مسعده • والنتيجة واحدة : أن
يتجاهلك الناس ، وألا يصل إليك خطابهم •

هون عليه الصديق الأول الأمر ، وأمطره بالأسئلة اللصيقة به ،
فما تلك الأخطار إلا إشاعات يروجها الأطباء لتبرير مطالبهم : « عند مولد
ابني اسماعيل أتعلم ماذا حدث ؟ » • • • « ولدت أمه في ثمانى عشرة
ساعة ، جاءها الطلق الساعة السادسة صباحا وأدركها القرح عند منتصف
الليل ! أى عذاب تتخيله ؟ ومع ذلك كله فقد ولدت في البيت وبوساطة
حكيمه لا دكتور ولا دياولور ! » • • • « وقد قالوا لنا عند مولد ابنتي
عزيزة انه لابد من جراحة ! لماذا ؟ الحكاية أن الولادة طالت أكثر من المتوقع

فاستعانت الحكيمه بدكتور فنصح بنقلها الى المستشفى لاجراء جراحة عاجله ، وقبل أن تمتد مترا من بيتنا جاء الفرج « .. » الولادة العسيرة حقا كانت ولادة سوسن ابنة أختي « .. » كانت ضعيفة القلب ، وأجمعوا على اجراء جراحة واستكتبوا زوجها اقرارا بالموافقة ، وشقوا بطن البنت « .. » وهى الآن بفضل الله كمفتشات الرياضة البدنية « .. »

ولكن للحقيقة عدة أوجه * وتصرفات الآخرين تقابل غالبا بالمشك والريبة * والزوج البائس لم ير الا أن صديقه كان يطحن الغول السودانى بتلذذ ، ويدعوه لمشاركته ، ويسترسبل فى سررد ذكرياته خاصة * وكذلك كان الشبان مع الصديق الثانى الذى أخذ يطيب خاطره بمثل هذه العبارات: « ربنا يكتب لها السلامة ، الطب تقدم وانقضى عهد الجراحات الخطيرة .. » أنا نفسى جئت الى هذه الدنيا بجراحة ، وفى زمان كان الطب فيه كالطب عند قدماء المصريين ، يسلام على الفنانين وأعصابهم المرهفة * لكنه ظل طوال الوقت منكبا على الأوراق لا يكف لحظة عن البحث * حتى اذا ما وجد ضالته رتبها بعناية وتحدث بنبرة جديدة - وكأنه نسى الحديث الاول كلية - عن برنامج أسبوعى جديد * وعن اختباره الزوج للبدن به .. فاذا ما أعاده الزوج للجراحة ، افتتح بها حديثه افتتاحا سريعا ومتعجلا لينتقل الى ما يشغل ذهنه فى سياق متلاحم ، وكان الجراحة هى المفتاح الطبيعى للبرنامج : « كل خير ، لا تصدق الأطباء ، الصعوبة الحقيقية فى تسجيل المسرحيات القديمة .. » « ان شاء الله ، لا تكن خوافا هكذا ، ألا ترى أنك تذكرنى بدور الباشكاتب الذى تفوقت فيه على نفسك .. » وتذكر أن الطبيب قد ذكر نفس العبارة ، ويبدو أن الأخير قد تلقاها من الصفحات الفنية *

الزوج نفسه يعلم أن للعملة وجهين * فالميكانيكية التى يؤدى بها الأطباء وظائفهم وتجعلنا نتهمهم بالتبذل ، قد تفصح - فى نفس الوقت - عن معنى آخر مطمئن : « ينبغي أن يكون الخطر بعيدا والا ما استرسبل الدكتور الذى لا يرجح فى استجوابه » * هذا ما قاله الزوج لنفسه ، بيد أن المحصلة النهائية هى عدم ادراكه لغير الاستخفاف بمأساته ، والاستهانة بمشاعره *

ونجيب محفوظ لا يدين هؤلاء الأصدقاء ، الا بالقدر الذى يدين به الزوج نفسه * فالزوج يقع فى نفس المخطورات التى تجعله يشعر بالعزلة بين أقرانه * والمؤلف يجسد هذا الموقف بالحوار الذى أداره بينه وبين صديقه الثالث * ان هذا الصديق قد شبكا اليه منذ عشرين يوما مرضا ألم به فى أحد الاستديوهات * لكنه لم يسأله عن صحته سواء أثناء وجود الأصدقاء بصحبهم الذى لم يشاركهم فيه ، أو بعد انفراده به ، حتى اضطر

الصديق أن يخبره دون سؤال عن آخر تطورات مرضه : « ظهرت نتيجة تحليل الدم وهى ليست على ما يرام ! » . وإذا قلنا انه يقع تحت وطأة هم طارىء ، فاذا ما أزال الهم عاد الى الاهتمام ، بعدنا بعدا تاما عما تريد أن تكشفه هذه القصة التى يكمن تحتها « شقاء » تسيكوف .

كل انسان يتصور أنه يقع تحت وطأة هم طارىء ، أيا كان نوع هذا الهم : فكرة ، أو واقعة ، أو قضية . والظروف الطارئة والقوى القاهرة لا تنتهى . وإذا كنا لم نسترح لاستغراق الناقد الفنى فى البحث عن الأوراق التى تعنيه ، ثم لانشغاله بالتفكير فى البرنامج الذى يعده ، وهو فى مواجهة ظروف صديقه المحزنة . فهذا هو المؤلف يجابهنا بموقف متواز يحمل هما موازيا .

وهكذا يتدرج بنا نجيب محفوظ عبر الأصدقاء الثلاثة - أو النماذج الثلاثة - ليتقدم خطوات توازى المشكلة أو الهم ، فيتمكن من اعلانها صراحة : كلنا هذا الرجل . فالصديق الأول يبدو بدون مشاكل حقيقية . بل يبدو أنه يعيش عيشة راضية : « تربح جميل الزياى فى مجلسه تحوطه هالة من الفخامة مصدرها بدائته المتناسقة ، وهو زميل قديم لصقر من عهد المدرسة الابتدائية ، أما اليوم فهو من الأعيان وعشاق المسرح » . اسمه « جميل » ولقبه « الزياى » . والأشياء عند نجيب محفوظ ، سواء أكانت الأماكن أو للشخص ، تلعب دورا ليس هينا رمزا أو افصاحا . وسوف نلاحظ ذلك أيضا مع « زاهية » عندما نتعرض لقصة : « القهوة الخالية » . وهو من « الأعيان » ولهذا تحوطه هالة من الفخامة ، وبدائته المتناسقة ان كانت هى مصدر هذه الفخامة ، فلأنها - فى المقام الأول - تدل على الشبع ورواق البال . وهذا البال الرائق ذو مزاج فنى . فهو يعيش « المسرح » ويبعد عن مشاكل الخلق وانفعالاته . تملأها كما كان يفعل أصحاب الاقطاعات فى فرنسا وروسيا قبل الثورتين ، كما يصورهم لنا أدبيهما العظيم وتاريخه . والصديق الثانى يشغله فنه ، أو قل أكل عيشه . أما الثالث فيقف بهمه على قدم المساواة مع الزوج صاحب المأساة ، ان لم يكن أفدح .

ويتدرج الفن الحوارى أيضا مع « الجالات » المتحاورة . فالأول يكتفى بتطبيب خاطر وهو يطحن الفول السودانى بتلذذ . والثانى بتطبيب خاطر والبحث عن الأوراق فى مرحلته الأولى ، وبالانهمك فى الحديث عن البرنامج فى المرحلة الثانية . وفى هذه المرحلة يتسم التحاور بالعبث .

والحواد العبثى يسيطر منذ البداية على التحوار مع الصديق الثالث . كل منهما يجد فى عباراته الآخر مفتاحا للحديث عن همومه الخاصة . كل

منهما يتقوقع على همومه ، ويتحدث بصوت مسموع حديثا لا يصل الى الآخر ، وكأنه اجترار لا حوار :

— أسأل الله لها السلامة ، ولعل الولادة تتم دون جراحة ، ولكن خبرني ماذا تعلم عن زيادة كريات الدم البيضاء ؟

— لا أدري ، وعلى أى حال فالطبيب تقدم جدا ، فوق ما تتصور ، ولكن .. ولكن أنا المسئول !

— أنت ؟!

— نعم ، كان يجب على أن احتاط فلا أسمح بالحمل مهما تكن الظروف .

ويستمر الحوار على هذا النوال . ويشعر كل منهما بالامتعاض ، وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر . فإذا ما أجهدهما التواصل غير المتواصل لاذا بالصمت : « وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد » .

وهذا « السد » كان قائما قبل أن يتجنب كل منهما الآخر . قوقعة صلبة كانت تحيط بكل منهما مع التخطيب غير المخاطب . لا توجد مشاركة وجدانية ، ولا أدنى تواصل انساني . العلاقة بين الأنا والآخر علاقة أخذ وعطاء . قال الممثل وكأنما يحدث نفسه بعد أن انقطع الحديث العبثي بينهما : « انى أعجب كيف أنى أكرس حياتى لاضحاك الآخرين ! » فتساءل مدير الانتاج ببررة باردة : « ألا يدفعون ثمن ذلك بسخاء » . لم يناقشه رغم ما بدا له من امكان ذلك « وأغمض عينيه فشعر بشئ من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو يفرق كل شئ فى الصمت .. » .

وإذا تناولنا هذه القصة كقصة ، فسوف نأخذ عليها الاغراق فى التخطيط المسبق والميكنة الفنية الدقيقة . الأطباء يعملون بلا روح وكانهم آلات ... لم ينس حتى أن تأتي سيرة « الفلوس » : « ألا يدفعون ثمن ذلك بسخاء » على لسان « مدير الانتاج » . وأن « الممثل الكوميدي » يواجه « الماساة » . ولأننا على دراية بطريقة تشكيلها الذى أبدعه نجيب محفوظ . فاننا نزع أن لهذه المعرفة دخلا فى رتابتها ، لقد كنا نتبع ما يحدث خطوة بخطوة ، ولكن فى ملل وضيق . والذى المؤكد أن الرخصة اهتزت فى يد الكاتب هذه المرة ، وهو يرسم الشخصية المحورية الموظفة لخدمة غرض محدد : انها شخصية تثير السخط ، وقد أريد لها أن تثير الرثاء ، ليس على نفسها فقط ، وانما على الوجود البشرى بأسره . انى لا أتصور أن يترك زوج المستشفى التى ترقده فيها زوجها بين الياس والرجاء ، بين المرات والحياة ، ليتحسس مواطن أصدقائه طلبا للمشاركة الوجدانية ! صاحب الهم العظيم دائما عظيم مثل « أيونا بوتنا بوف » قائد عربة « الشقاء »

العجوز . أفهم أن يتركها لطلب عاجل يتعلق بالحالة . أفهم أن يأتي اليه أصدقاؤه للمواساة ثم يحدث ما يريد القاص أن يحدث . أما أن نحرك دمية على الورق لنكتب قصة عن فقدان التواصل الانسان ، فلا .

ويسدو أن نجيب محفوظ قد أحس أنه لم يكتب كل ما يريدته عما تغفلن في وجدانه من « شقاء » تشيكوف في قصة : « الصمت » .
اذ نراه يتبعها بقصة : « القهوة الخالية » متناولا القضية من زوايتها الشهيرة : نشدان المشاركة عند الحيوان .

في هذه القصة يعود محفوظ الى شهر أسلحته القديمة ، فيخاطب الوجدان أكثر من مخاطبة العقل ، ناشرا غلالة الحزن الشفيفة ، ولابد من الدعابة والملاحظات الساخرة في أشد الظروف قتامة . كل هذا في إطار الجو التاريخي القريب المحبب الى قلبه ، بركنيه العتيدين : المكان والانسان . وعن المكان والانسان تنثال ذكريات الشخصية المجرورية التي صارت هي أيضا تاريخا . شيخ في التسعين من عمره ، مرت عليه أجيال وأجيال . وها هو يجلس وحيدا غريبا في حياة غريبة ، الأصدقاء رحلوا جميعا . ودعهم واحدا اثر واحد « وكأننا يراهم فردا فردا كيوم أختلشت بهم جنازة مصطفى كامل » . والعتبة الخضراء لم تعد العتبة الخضراء . انها تدور كمادتها أمام عينيه الكللتين ولكنها ليست هي . هي هي لكنها ميدان جديد تماما . وقهوة ماتانيا لم يبق من أصلها غير الموقع . « أين صاحبها الرومي الودود ، وأين الغول ذو الشوارب البلقانية ؟ والكراسي المتينة البنيان والترابيزات الرخامية الناصعة والمرايا المصفولة والبوقية العامر بالمشروبات والتراجيل . . » . تبدو رغم ازدحامها وكأنها خالية ، لخلوها من الأصحاب والمعارف . « ومن عادته أن يرنو الى الكراسي التي حبلت قديما بالأعزاء الراحلين فيتخيل وجوههم وحركاتهم . . والمناقشات حول أخبار المقطم ، ومباريات الترد الحامية ، والسياسية . . . » . وهذا جاء زمن لم يجد فيه من رفيق سوى واحد هو علي باشا مهران . وهذا الكرسي كان مجلسه . يجلس عليه قصيرا نجلا مكوما فوق عصاه وحافة طربوشه تماس حاجبيه الأشيبين النافرين ، ويرمقه بنظرة هشة شبيهة دامعة من نظارة كحلية ثم يتساءل : « من منا يا ترى سيسبق صاحبه ؟ » ثم « يغرق في الضحك . . » .

وها هو يودع زوجته أيضا ، فتخلو الدنيا كما خلت المقهى . تروجها منذ أربعين عاما ، وكانت في العشرين ، وها هي تتركه وحده : « أربعين عاما لم تخل يوما من زاهية ، منذ زفت اليه في الحلبية ورقصت أمامهما

الصرافية » • كيف ينساها ! عندما يتعبه حفيده بمداعباته الحادة يتذكرها :
 « الطفل العزيز لن يعفيه من المتاعب وأنه سيحتاج الى حماية ولكن أين زاهية ؟ » • وعندما يجد قطرة تحت الكرسي يتذكرها : « زاهية طالما عطفك على القطط » •

وإذا كانت الدنيا قد سلبته أصلقاءه وزوجته ، فما هي تنتزعه
 انتزاعاً من بيتته لتلقى به في بيئة جديدة • بطرف واجم شهيد تصفية
 مسكنه : « رأى أركانه وهي تنقوض كما رأى احتضار زوجته من قبل
 فلم يبقوا الا على ملابسه وفراشه وصوآن كتيه التي لم يعد يد لها يدا
 وبعض التحف وصور لأعضاء الأسرة ولبعض الرجال كمصطفى كامل
 ومحمد فريد والمولى وحافظ ابراهيم وعبد الحى حلمى » •

متى يعتاد بيت ابنه ؟ • ومتى يعتاد الحياة بلا زاهية ؟ نظر
 من نافذة البيت الجديد فلم يجد الجامع الكبير الذى كان يطالع من نافذة
 حجرته بالمئيرة • وانما رأى بستاناً كبيراً يتوسط مربعا من العمارات •
 وبلا أدنى تبرير نراه يتذكر واقعة قديمة : « لفحته نسمة هواء جافة
 دافئة • وعجب للصمت المريع ولكنه أكد له وحدته • ويوم احتل الانجليز
 القاهرة ظفر بجواد ضال ولكن والده خشي العاقبة فضربه ومضى بالجواد
 ليلا الى الخليج ثم أطلقه وكانت المدينة ترتجف من الخوف والحزن » •

ما الذى استدعى هذه الواقعة الى ذهنه يا ترى ؟! ضربة خاطفة من
 أستاذ قدير لا ينبغي أن تفوتنا ، وعلينا أن نجهد أنفسنا فى إيجاد
 التبرير • هل استدعاها منظر البستان الذى دهمه مربع العمارات ؟ •
 اطمأن الى أن المستدعى هو ارتجافة الخوف والحزن • لقد أصبح خوفه
 وحزنه ، بهجج خوف وحزن مدينة بأكملها دهمتها جحافل الغزاه : « رجع
 الى مجلسه فرأى عند أسفل المقعد قطرة صغيرة • بيضاء ناصعة البياض
 غزيرة الشعر وفى جبينها خصلة سوداء فأنس فى نظرة عينها الرهاديتين
 استعدادا للتفاهم • وزاهية طالما عطفك على القطط » •

شئ حى ينبض أمامه لطيفا ودعا • شئ كانت تعطف عليه زاهية •
 ارتاح الى نظرتها ثم تابعها وهي تدور حول رجل المقعد ، وبدأ الود
 والتفاهم : « ربت على ظهرها فتمسحت بقدمه وعند ذلك ابتسم • ومسح
 على ظهرها فاستجابت لراحته وخفق ظهرها صعودا وهبوطا فيشر ذلك
 بمودة • وابتسم مرة أخرى عن أنياب بانث أصولها الطحلبية وشملت
 القطة حركة متموجة من المرح • وتزحزح قليلا الى اليسار ليوسع لها
 مكانا » •

ها هو الشيخ يريد أن يؤنس وحدته بقطة أليفة ، تماما كما لجأ السائق العجوز الى حصانه عند تشيكوف . وكما فعل « سالا مانو » العجوز عند ألبير كامى بعد وفاة زوجته . لكن العلاقة بين محمد الرشيدى وزوجه لم تكن علاقة شقاق ونفار . لقد كانت « زاهية » هي « الحيساة الزاهية » حقا . كما أن علاقته بالقطة تدل على تفاهه افتقدته العلاقة بين « سالا مانو » وكلبه . بيد أن الحفيد العنيد لم يشأ لعمر هذه العلاقة أن تتوثق . فعندما لاحظ قطه مع جده ، ارتفع صوته المتهجد بالجرى ، وقبض بشدة على قفاها ثم جرى بها ، رغم تودد جده اليه وسؤاله عن اسمها .

لم يجد العجوز مقرا من البحث عن سلوى أخرى . لكنه عاذ من قهوة « ماتانيا » خائبا . وكان البيت راقدًا في السكون . وعشاؤه من الزبادى على الخوان . تذكر القطة : لو تشاركه القطة الصغيرة عشاءه ؟! ما ألطف أن يوثق علاقته بها فهي ستكون أنيسه الحقيقي فى هذا البيت المشغول بنفسه . لعلها فى موضع ما بالصلة . ومال نحو الباب قايلا وهتف : « بس .. بس » . وقام فمضى الى الخارج وصاح : « نرجس .. بس .. بس » . فجاء المواء من وراء الباب التالى لحجرة حيث ينسجم توتو وخادمته . وتفكر قليلا ثم اقترب من الباب ففتحه برفق فمرت منه نرجس راقعة ذيلها للدسم كالعلم .

لكن قوة شبيهة بتلك القوة التى سلبته أصداؤه وزوجته .. شبيهة بتلك القوة التى سلبته حصانه فى صغره ، تجسده اليوم ليس فى الأب وإنما فى الحفيد . الأب فى الحفيد . فما أن عاد الى حجرته مرتاحا وهى تتبعه ، حتى دوت صرخة غاضبة . وجاء الحفيد جريا فانقض على القطة ، ثم قبض على قفاها بشدة . ومع رجاءات الجذو وعده بأنه سيحملها الى فراشه بعد اطعامها ، اندفع الحفيد غاضبا ، ودفع جده فى ركبتة فترنخ الشيخ ثم تهاوى فكاد يسقط على الأرض لولا أن تلقاه الجندار . ويبدو أن القطة كانت تبادله حنانا بحنان . فرغم وضعه المائل ظلت على ساعده . ثم زحفت حتى استقرت على كتفه المرتفع . وعندما ألقذوه من وضع يهدد نظامه بالكسر « وثبت نرجس الى الأرض وفرت الى حجرته » .

وما كاد يعود الى مقعده الكبير حتى أسند رأسه الى ظهر الكرسي ، ومد ساقيه متنهلا ، وأغمض عينيه للاستجمام : « وفى الحال تذكر حفلة تأبين راسخة فى الروح . رجع من المنصة بعد أن ألقى كلمة طيبة ، ثم جلس الى جانب صديقه . ومال الصديق نحوه وسكب فى أذنه نداء جيلا . لكن من كان ذلك الصديق ؟ .. آه .. انه واثق من أنه سيتذكره ، وكما أنه مذهل أن نسيه . قال كلمة لا يمكن أن تنسى كذلك . سوف

يتذكرها حتما • ودوى التصفيق والهتاف وارتفع مواء القطط ، وبكت كل عين حتى الأطفال ترامي صراخها • ومال الصديق نحوه مرة أخرى وقال • وتأكد من أنه سيظفر بالذكريات جميعا • وسرعان ما استغرق فى النوم • • •

وينهى نجيب محفوظ القصة التالية لها مباشرة نفس النهاية :
« الظاهر أنى ضعيف جدا • ولكنى لا أدري • • • » « ماذا ؟ ! » ، نعم ماذا ؟ ولكن لم ؟ هذه هي النقطة • • • » « لذلك لا أستطيع أن أقطع بزأى ، شقى أم سعيد » • • • « عرفت كل شيء ، كل شيء ، حتى الهدف الحقيقي • • • » « ورغم التصميم على عدم النسيان نسيت ، حقائق مذهلة ولكن ما هى ؟ ! » • • • « حقائق هائلة مذهلة ، ولكنها ضاعت جميعا • • • » « كم أود أن أتذكر ولو قليلا كى أموت مطمئنا ! » •

وكانما أراد نجيب محفوظ بهذا الترتيب أن يقابل بين الشخصيتين • فهذا الذى يود أن يتذكر فى قصة : « كلمة فى السر » حتى يموت مطمئنا أتت أمرا مشينا أرعن ، لم ترض عنه أسرته ، وانتهى به الى عدم الرضا عن نفسه ، ولهذا فانه يرى وكأنما يستدعى الموت • أما شيخنا فيه شوق الى الحياة عارم رغم العزلة المضروبة حوله • فى مشيته مصداق ذلك : « وهو يسير اذا سار وثيدا ولكن بقامة مرتفعة ، ويستعمل العصا ولكنه لا يتوكأ عليها » • بل انه يصرح بهذا : « وأخيرا ماتت بالقلب ، وتركته متعلقا بالحياة » • ولهذا فانه لا يستدعى الموت • بل يطمئن الاطمئنان كله الى الذاكرة المتأكلة ويستغرق فى النوم وهو متأكد من أنه سيظفر بالذكريات جميعا • •

احساس نجيب محفوظ بغيرية الانسان لا يقتصر على هاتين القصتين • انه يصاحبه منذ عودته الى أوراقه بعد الثلاثية • وهذا المشوار الطويل بحاجة الى دراسة مطولة •

تواصل الأجيال ابداعيا

ثلاث بقرات بين جيلين

سياق قصة « ابتسامة القمر » (١) يفرى الكاتب غير الحصيف لينجرف وراء اغتصاب ابن البك للفتاة الصغيرة ، أو سقوط الفتاة الصغيرة الضعيفة في شباك صياد مدرب ، وتنداعى المعانى لاهثة وراء كليشيهات فكرية جاهزة ، محمد صلقى لا يقترب من هذه المناطق المتهالكة المستهلكة ، وانما يقدم لنا ابداعا جديدا يعتمد على الحس الطازج والذهن النعفى ، فلا ابن البك يجبر الفتاة على فعل لا تريده ، ولا الفتاة تنساق وراء قلبها ، لأنها تعرف أن الحوادث فقط هى التى تجمع بين الأمير واهنة الصياد .

انها قصة فتاة رقيقة يقطة وعاشقة • فتاة سوية لا تكبت نداءات القلب ، لكنها تزن الأمور بميزان حساس • لأكثر من ثلاث سنوات كاملة كانت تعمل مع أبنائها فى دوائر « عزوز بيه » ، وتعود البك أن يصحب ابنه محسن لقضاء الأجازة الصيفية مع موسم القطن - أحببت محسن كسا أحبها • كانت تشعر بعينيها الواسعتين الصليتين وهما « تنفذان الى أعماقها ، تحتضنانها بالرغبة ، باللهفة ، بالنية المبيتة كما تهددها بالعطف والحنان » يدها البيضاء والناعماتان تلمسان كتفها ، وتتحسسان بلحمة الرقة ذراعها ، ثم تتشنجان فجأة حولها قبل أن تحس هى بالخطر وتتكور بساقيها وذراعها حول نفسها فزعة ، ونهداها يعصران فى راحتيه المتسللتين ، عنوة مع بحّة صوته الهامس • ويصور الكاتب الخير بالنفس الانسانية انتفاضتها الفزعة بين ذراعيه ، وتمكنها من الفرز الى مكان ليس به ، وصوته لايزال يهمس فى أذنيها أنه يريد • • • • • يعشقها • بيد أنه لايريدها زوجة • • • هو يمتنيها • • • عندما تكبر - أن يختار لها عريسها بنفسه ، وهى تريده • • • تعشقه ، بيد أنها تعلم الجون الشاسع الذى يفصل بينهما ، فتهرب منه اليه ، تناغيه فى وحدتها ، وتناغى ملايسه ، وتحضر له المجلة ، وتعد طعام الافطار ، وتتمنى أن تظل بقربه ، ويستمر الكاتب فى رصد الأحاسيس والمشاعر ، بفرشاة فى يد شاعر ، تارة يحدثنا بالعريسة ، وتارة بالمصرية ، وفى الحالىين يشعرونا بقدراته • • • • • نعم • • • كلام ايه الى بتقوله دا يأسى محسن ما تضحكش عليه • • •

هو أنا كنت زيك ؟ دا انت بتنام على سرير عالى ، وابوك سيمى البيه الكبير وارث عن جده زى ما حورث انت منه .. تخلىنى عندك تعمل بيه ايه .. انت تشوف لك واحدة بنت ناس عندهم طين .. الى زى لا هى لك ولا انت كمان لها .. دا أنا بنت عطوه الغفير عندكم ، حا اضحك على نفسى ، ولا كنت حتعمل معايا زى الى فى الحواديت لما يتجوز الأمير بنت الصياد ، ياخويا اوع كده .. بلا ضحك ع الذقون قال أجوزك لابن الحلال .. لاهو أنا باكل م الكلام ده .. »

وتتزوج نعناعة أثناء غيبة محسن .. ويعلم بزواجها وهى حامل فى شهرها السادس فيقول لأبيها .. » بقى جوزتها من ورايا ياعم عطوة ؟ لغولان بن أبو ستة ؟ بقى ما كنتش تستنى لما أحضر فرجها ، طب بس أما أشوفها السهانة دى « وتفرح بلقب « سهانة » وتنتظر زيارته فى خوف وشوق ، وتبدأ القصة من هذه اللحظة ، لحظة الأنتظار .. وأثناء انتظارها تلد بقرتهم عجلا فتشغل الأسرة بالبقرة عما عداها ، ويجعلها هذا الحادث تذوب فى زوجها الرقيق العاشق لها ولبقرة .. وعندما ينامان على الحصى فى « البحارية » تطلب من علوان حمايتها .. ربما من نفسها اذا ما تمت الزيارة المرتقبة « عايزاك اليومين دون ما فتوتنيش لوحدى ، متغش كثير غن البيت .. ولا تاخذنى معاك الغيط يبقى أحسن » .. وتستجيب لذراعيه وهى تنظر فوقه للقمر كأنه وجه طفل يبتسم لها .. قد يكون وجه وليدها المنتظر « وأغلقت عينها على الرضا .. فى حضنه استكنت .. كان القمر فى خاطرها يبتسم لها مع ابتسامة علوان .. »



وتطول قصة توليد البقرة حتى تشكل قصة داخل القصة .. قصة مستقلة بذاتها تبدأ فى نسج خيوطها وهى تتسحب داخل القصة الأصلية ، الى أن تنسل منها وتشكل نسيجها تشكيلا طبيعيا لتصبح هى القصة الأصلية .. كان وجه محسن يترأى لنعناعة ببسمته التى تحبها وتخشها حين انتهت لحاتها وهى تفرك بين راحتيها كوز ذرة بكوز آخر ، غير مدركة لشيء مما يدور حولها سوى باب الزريبة ترقبه بين لحظة وأخرى فى قلق متشوق لأى صوت أو حركة ، وتصحو نعناعة لنفسها على حركة حمايتها وهى تستدير برأسها نحو باب الزريبة تطل على البقرة الكسول المنفوخة البطن ، وذيلها يهتز هاشا ذباب الحر عن ظهرها ، ثم ترعش « لبنتها » دافعة رأسها للأمام ، متوجة ، تزوم .. بانين خافت اتجهت نعناعة نحو باب الزريبة الموارب تتأمل البقرة الجبل فى وقفها الكسول تحك حبل « المخطمة » بين قرنيها فى حافة الطواله الحشبية وكان علوان

قد ترك « البقرة » قرنهما سخن على كف الرحمن ، ورحل الى بنك التسليف وهو مشغول بها * وما هي - والحمد لله - تجتر في أمان وعند عودته أرادت نمناعه أن تسحب ليرى البقرة ، لكن حمايتها تدخلت نافضة عن حجرها حبات الذرة والكوالح الفارغة استنى اسم الله عليكى انتى وهو .. ماتدخلوش عليها على طول .. لتفزع .. بالراحة » غير أن علوان كان وصل الى باب الزريبة ، أسرع فجأة هامسا لأمه في رغبة ، وصوته الخافت المرتجف يرتعش ، بالسورور « دى باين عليها بتولد « « دى البشيمة . » يامه نازله على فخذهما اقفى باب الدار « وضحك أمه على « غشمة » وطلبت من نمناعه أن تناولها فحل بصل والسكين وفزاة الزيت وكيس الملوخية .. وتبدأ البقرة فى الاستحواذ على مسار القصة .

كانت واقفة فى صدر الزريبة أمام طولتها فوق كومة كبيرة من قش الأرز الجاف . كان قدماها الإماميتان مقيدتين فى حبل « الخدمة » الواسع بينما أنفاسها تتواكب مسموعة أكثر من العادة ، واضحة فى ارتفاع بطنها وهبوطها مع كل نفس تطرده من منخرينها فى توجع مسموع ، وتابعها علوان بنظرة ترقب متحمسا براحة يده كفلها متأملا رغاوى السائل الأصفر الذى يتساقط من رحمها المتورم المحتقن على فخذيها وألنى حسبه أول الأمر جزءا من بشيمتها ، وزخمت رائحة السائل اللزج أنفه وصدره بتخثره ، وعيناه تتأملان البقرة . أصبح أسفل ذيلها بارزا كبيرا قد اختفت كرمشة جلده الأحمر مع استطالته وبروزه بين فخذيها المتورمتين أكثر من العادة ، المنفرجتين فى وقفتهما المستكينتين .

معايشة حقيقية لكاتب لا يمكن أن يكون إلا فلاحا . انه لا يعتمد على الملاحظة وحدها ، ولا على التجربة وحدها ، وإنما على الاحساس العميق ، والتواصل بينه وبين دوابه ، انتهى العصر الذى كانت البرجوارية سواء أكانت كبيرة أو صغيرة تكتب نيابة عن الفلاح ، وابتداء من محمد حسنين هيكل ، وليس انتهاء بعبد الرحمن الشراوى . الفلاح هنا يكتب بنفسه عن نفسه .. عن أحاسيسه ومشاعره بمفردات بيئته . ومع كل لفظة بيئية تشعر بالسماحة والأمن والطيبة . ألفاظ لا تقفى عن تراكم العبارات وتزاحم الجمل ولو حرصنا : البشيمة .. حبل الخدمة .. حبل الرواسة .. اللبة .. الحاصل .. النخير .. الطواله .. المخطمة ..

وسوف نعود الى ملاحظات الكاتب الدقيقة وتجربته النازجة وتصويره المعاش عند مناقشة قصة أخرى لكاتب آخر ، لكن ذلك لا يمتعنا من تسجيل لحظة الانتصار ، كما صورها بقلمه .

عيننا نعناعة تبصر في فرجة رأس عجل صغير أحمر في مقدمته هلال أبيض ٠٠ رأسه الصغير مخض العينين ، ثم عنقه النجيل وكتفه وساقه الأماميتين بحوافر حمراء ، ثم بقية جسده مع حبله السرى ، والبشيمة مختلطة بدم وأعصاب ورائحة زنخة ، وضعت الأم العجل فوق أعواد القش بين سساقى أمه الخلفيتين ، ولم تستعمل السكين في قطع الخلاص ، كان العجل السرى لا يزال يتدلى من رحم البقرة موصولا بالعجل الصغير ، حينما أخذت تمسح عن ظهره رغاوى البشيمة البيضاء ، ونحاول أن نوقفه على قسيه فيقع ، أرقدته على جانبه ثم مالت برأسها نحو بطنه وبأسناتها قطعت حبل الخلاص ، وبحركة ماهرة عقدت طرفه وغرسته باصبعها قرب بطن العجل الذى بدأ صسوته يسمح لأول مرة محالوا إن يصيح ٠٠ عا ٠٠ ع ٠٠ عاع ٠٠ وقضمت البصلة وهشمته بقبضة يدها وقربتها من رأس العجل تدعك بها أنفه وفمه عدة مرات ، والعجل يجفل برأسه ويعافر قدميه ، ويعطس ، والبقرة الأم تحرك قدميها الأماميتين بصعوبة في رباط « الخلعة » حتى تصل بفمها قرب ابنها لتحسه لتزيل عن جسده بقية البشيمة ، والصغير يقترب منها مستجيبا لها يفتح عينيه ويرفع رأسه نحو ضرعها ، فيلتهم حلمته المحتقنة الدافئة مرتجفا في وقفته على إقدامه النحيلة الهزيلة التى ربطتها له أم علوان فوق الركبة تشدها كى تقوى على الوقوف .

وخطفتم الأم رجلها في السمتر لترمى البشيمة في التربة مع التيار كى يدر لبن البقرة ورفضت مساعدة نعنائه لها : « يا لهوى ٠٠ لا ٠٠ حتمك غشيم لحد امته ٠٠ الى زيتها اسم الله عليها دلوقت متمسكش حاجة من دى وهى حامل » .

بعدما يزيد عن عشرين عاما من نشر قصته : « ابتسامة القدر » ، نشر فؤاد قنديل رواية ، « عشق الأخرس » (٢) والحق بها ثلاثا من قصص القصص ، آخرها قصة « العجل » . وكان مرور هذا الزمن كافيا للانتباه الى أن القصة الأخيرة تتألف من « فعل » واحد ٠٠ ولهذا قامت قصة « العجل » على فعل توليد البقرة . لا ننكر أن بعض أعمال قنديل الأخرى تتألف من فعلين مثل قصة « عصر بهانة » (٣) فمقدمتها وخاتمته - كما ذكرنا في مناسبة أخرى - لا دخل لها بقصة العسكرى محفوظ التى شكلت وسطها ، فهى نسيج وحدها ، وقصة العسكرى محفوظ نسيج آخر ، اذ أن كلا منهما يتألف من « فعل » قائم بذاته ٠٠ وله إيجازاته ، والقصة الأولى - التى تتألف من المقدمة والخاتمة - صورة شيقة لما يحدث

فى الرىف استعدادا للوالد والاعباد والأذكار ، أما قصته العسكرى محفوظ
فلها كيانها المستقل وإحياءاتها المختلفة ، والقصة ! القصيرة « مثل الفريك
لا تقبل الشريك » فهى لا ترضى أن يزاحم فعلها فعل آخر ، فما بالك وهو
يحاول أن يساويه فى المكانة .. ثم يطغى عليه ! (٤) .

كانت ولادة بقرة علوان سهلة ميسرة ، وتوحى بالأمل الذى يحرص
على إبرازه كتاب الواقعية الاشتراكية ، وكانت أسرة علوان أسرة ريفية
أصيلة تعرف كيف تتعامل مع الآخرين ، ومع دوابها ، وعلمتها خبرتها
فى الحياة كيف تسير الأمور فى مجراها الطبيعى ، وكان منهجها هو الحب
.. الحب لكل الكائنات ، وهو - كما سبق أن ذكرنا - حب واع يقظ
لا يحيد عن جادة الصواب ، وكانت الولادة فى قصة « العجل » متعثرة ،
كما فى قصة سيد الكفراوى : « فى حضرة أهل الله » (٥) . وربما كان
لهذه الخبرة دخل فى قتل الوليد بقصة « العجل » فصاحب الخبرة الاصيل
شيخ فى التسعين عرف أن البهيمة - وهى جاموسة هذه المرة - ستلد
مع الفجر ، ولم يشأ ولده أن يوقظه ، فماذا يستطيع أن يفعل وقد وهن
العظم منه ؟ .. رآه ابنه يهبط الدرجات مشمرا عن ساعديه . تسامح
الولد : « لماذا يشمر هذا الرجل عن ساعديه .. المهمة تحتاج الى جهد كبير
أصبحت المسألة معقدة وتحتاج بالفعل الى طبيب ، ها العمل ! البقرة عنده
أغلى من روحه ، والعجل الصغير هم فى حاجة اليه (...) وهسل
سنترك الوقت يمضى وكل واحد يتقدم اليها فيعبث فى بطنها ، لا لقد
حاولت أن أقوم بالمسألة وحدى فى صمت .. لكنها ليست يسيرة كما
تمنيت » . ويحاول الأب مع العجل لكنه يبدو عاجزا تماما .

وقد تنسب عدم الخبرة الى الكاتب نفسه ، والنتيجة - فى زعمنا -
واحدة ، وتبدأ عدم الخبرة مع البداية ، رأينا فى قصة « ابتسامة القمر »
كيف تعاملت الأم مع « اللبنة » كانت البقرة تدب بحافر قدمها اليسرى
الخلقية مرعشة جلد ظهرها الأحمر . كانت تحرك قدمها بصعوبة ، والأم
تتحسس برفق بطنها ، ثم ضرعها ، تمس جلد لها مسرا رقيقا شقوقا ،
مس أم تحنو على وليدها ، تمضى براحة يدها للأمام حتى كثف البقرة ،
تدغدغ لها بأصابع كفها الحمس تهدلات جلد « لبتها » أسفل العنق .
زحفت براحة يدها الى أعلى حتى وصلت أصابعها الى أذنى البقرة تهرش
فى شعر رأسها حول حبل « الرواسة » المنغرس فى جبهتها ، وحول
قرونها الصغيرين تهرش لها والبقرة مستكنة مستطية الهرش ، حتى
تنبسط الكف فى عطف لتصل الى فمها ، مستقرة حوله فى أمن وادع ،
وكانت كفها لا تزال مبسوطة أمام فم البقرة تتحسسه فى حنان حين هبطت
البقرة برأسها قليلا ، ثم رفعتها فجأة مطوحة به الى يسارها تمد أنفها

قرب ظهرها ، تتشمس نفسها عميقاً ثم تخور في توجع ، وطلبت الأم من تمناعة أن تداري « اللببة » في طاقة الباب حتى لا تفرغ خيالاتها البقرة :
« طب داري يا عينيه اللببة دي .. حطيتها في طاقة الباب عشان متملمش
خيالات تفرغ البقرة » .

في قصة « العجل » يتعاملون مع « اللببة » بطريقة عشوائية ، أفاق
نجدى على صوت أنين ، أدرك أنها البقرة ، قفز من فوق الغرن الى الزريبة .
البقرة سوداء والمكان معتم ، وضع يده عليها يطمئننها ، أدركت أنه معها
عاد الى القاعة وخلع لبية الجاز من مسمارها كانت ما تزال تهمس بضوء
خافت . بسبابتها وإبهامه أدار مفتاح الشريط ، دار حول البقرة :
تحسيس بطنها المنتفخ كانت تنام على جنبها الأيسر ، وترقع رجلها الخلفية
اليمنى الى أعلى ، لم يؤذن الفجر بعد ، فجأة صرخت زوجه : « أطلت رأس
العجل » اقترب نجدى باللببة ، حملتها عنه زوجه ، حلق في مؤخرة البقرة
السوداء ، تطلعت إليه عينا العجل : أسرع يخلع جلبابه دس يده تحت رقبة
العجل يبحث عن ساقيه الأماميتين . المهمة عادة تكون أيسر لو مع الرأس
خرج الساقان ، لم يستطع نجدى أن يمسك يده بعيداً داخل الرحم ،
نصف الساعد فقط هو الذى اختفى داخلها لم تقابله أية ساق ، حاول
بيده اليمنى حيناً واليسرى حيناً ، تفجر العرق من كل مسام جلده رأت
زوجه أن تنادى سليمان « لاشك أنه أمهر » لم تجد مكاناً تضع اللببة
عليه ، أو مسماراً تعلقها فيه وضعتها على الأرض وأسرت تنادى جارحم .

ورغم عدم اشارة سعيد الكفراوى الى الخيالات التى أشارت اليها
أم علوان ، فقد شعرنا بأن استعمال فلاحه لللببة كان مدبراً ، اذ كان نورها
شحيحاً . وأراد الكاتب أن يرصد حركة الظلال لتصوير الحالة النفسية
للزوجين ، وما كان يعتريهما من توجس وخوف : « رفعت مصباح الجاز
من مسماره المدقوق فى الجدار فاهتزت أشياء الزريبة ، وارتعشت
كالكواييس ، ودارت مع النور دورة ، وتمطت فى الحيز المضاء بالنور
الشحيح » .



ان علاقة نجدى ببقرته علاقة نفعية محضة ، فوسط أزمتها :زهرية
لا يفكر الا فى المصلحة : « البقرة عنده أغل من روحه ، والعجل الصدمير هم
فى حاجة اليه أيضاً ، بل فى أمس الحاجة ، اليه » ورغم أن الكفراوى
ذكر المنفعة الا أننا لم نشعر مع عباراته بالعلاقة النفعية ، وربما لأنها ذكرت
قبل استخدامها لا فى ذروتها ، كما أن تحسيد الطلاب أشعره بالحسرة

على اجهاض الامنية مع اجهاض البهيمة « استحكم الليل وطال كعفريت البرادى وخرج صاحب البهيمة يبول أمام داره المقطوعة عن العمار ، والمقامة ، على رأس غيطه فى قلب الاراضى الجديدة ، هنسك حيث لا صريخ ابن يومين ، وأطل على الليل ، ورأى الظلمة المبقعة بشحيح النجوم ، وتذكر بأنه وعد امرأته أن يأخذها بعد ولادة البهيمة للمركز ، حيث يشتري لها ثوبا جديدا وحسيرة للجبن ، وطواجن للبين ، وللأولاد مداسات بعد تلك التى هلكت » .

وعلاقة المنفعة هى التى جعلت نجدى يغط فى نومه مستمتعا بالدفع، رغم أن إياه أكد أن البقرة ستلد فى الفجر على الأكثر ، ويفتح فؤاد قنديل قصته وقد انتبه نجدى من نومه « فى الليل الساكن تماما كأنه يصمت لهمس ما .. تنبه نجدى من نومه على أنين ، ولما تنبه وأفاق ، أدرك أنها البقرة ، قفز من فوق القرن الى الزريبة ، وقد رأينا كيف كانت أم علوان تراقب البقرة أثناء عملها كما يفتح الكفراوى قصته بهذه المراقبة اليقظة » الرجل الذى ينكت الأرض يعود الحطب ، متكوماً على بعضه كومة من خرق ، جالسا تحت رجل بهيمته ، يلتف بغطائه منتظرا ساعة الفرج ، والهواء خارج الدار يضرب الليل ، وقواديس السواقى ، وقبة الولى المقام ضريحه بعيدا عن العمار ، تنهد نافذ الصبر ، وطلب من الحولى الستر فى الدنيا ، وعدم القضيحة ، كانت البهيمة مربوطة فى الحلقسة العديد المدقوقة فى المسنود المتخلى بالبرسيم تعاف الاكل ، وتدور على نفسها كرحاية الحجر » .

وعلاقة المودة قبل المنفعة هى التى جعلت شخص قصة « فى حضرة أهل الله » يضطرب عندما فكر فى احتمال فطس الجاموسة بحملها ، ويتخيل منظرها على الجسر . شد يده وقام ناقضا عظامه ، دافعا بأصابعه فى رحم البهيمة ، أحس بسخونة الرحم ، ودبة الحياة الأخرى ، وحية فطرة الحيوان . دار فى الزريبة يضرب بيده جدران الطين ، ثم انحنى يتأمل ضرع البهيمة المتدلى عن آخره ، حطت امرأته حتى رحم الجاموسة وتأملت مخاض الولادة المنساب ، استحكم الليل فى البقعة المقطوعة من العمار ، رأى البهيمة تقوم وتبرك ، وقد اندفع لسانها من فمها فى حجم كف اليد الكبيرة ، التقت عيناه بعيني البهيمة فخاف مما رأى . اختلطت حمرة الدم ببياض العينين ، وبرقتا فى النور برقة أوجعت قلبه ، طبطب عن الزند بحنينة ، واشتد اضطرابه ، ماذا لو فطست بحملها ، ورأى الجاموسة على الجسر وقد سلختها جلاذو السكك ، وتركوها تلغ فيها الكلاب وتنهش الذئاب انها ماله وجهه السنين وانتظار حصاد العام كما يقول : « سيموت الوليد ويتغن فى بطن أمه ، وتفطس هى أيضا » ويضيع رأسمالك وانتظار الحول الطويل » ، لكنها أيضا فرد من أفراد أسرته وشقاء عمره .

وهذه العلاقة هي التي تجعله يبكي من قلة الحيلة ، وهو مضطرب الى
 . الاقدام على ذبحها ، لم جلدتها بالعرق ، وخارت بصوت المستغيث . نظر
 لرحمها المفتوح فوجد ظلفين أخضرين يطلان عليه عبر المخاط السائل . دفع
 كفيه يشد الظلفين القصيرين فجوبه بشدة تقاومه ، وانزلت يده
 خارجتين ، صرخ : العجل نزل خلف خلاف ، وكان لا يد من ذبح الجاموسة
 فيتصور ما سيحدث لها ويبكي وكما تخيل نهش الكلاب والذئاب ،
 تخيل نهش الآدميين بعد تقطيع أوصالها :

« شدت عروق الخشب لبعضها بحبال متينة في ساحة البلد .
 البهيمة مقطعة أوصالها . فخذان وضلعان .. على الأرض ، تستكن رأس
 مفتحة العينين بالدهشة .. الكروش في الطشت النحاس عائمة في ماء
 غائم ، القلب والكبد على دكة خشب ينزفان دمهما في انتظار المشنرين ،
 المشنرون جاءوا جبر خاطس . ما أخذوه منه عليه ، وعلى الحساب الآجل
 الطويل ، وساعة السداد كل واحد على راحته » .

ولم يكن علوان في « ابتسامة القمر » يؤمن بالمشايخ فعندما قالت له
 نعناعة « اندر يا علوان ، نص ستة شمع لسيدى أبو العز ، لم ينطق
 بأى نذر لا بدسنة شمع ولا بشمعة واحدة . أما شخص قصة الكفراوى
 فيعيش في « حضرة أهل الله » كما يفصح العنوان .. والولى المقام
 ضريحه بعيدا عن العمار هو الذى هرع لنجدته ، وليس « محمد فرج جساس
 البهائم » كما هبى له في بادى الأمر ، دق الكف النحاس المعلق على
 الباب الخارجى دقات متتابة ، توقف صاحب الدار عن جز العنق ، دخل
 الغريب فارغ البدن يلتف حول رأسه بملفحته ، ولا يبدو من ملامحه سوى
 العينين ، دبت قشعريرة في أهل الدار وشملها الخوف ، كأنه يعرفه
 الجلباب الصوف ، والقامة المديدة ، وحضور الرجال ، هيئة عم محمد فرج
 جساس البهائم ، تقدم بخطوات لا حس لها ولا حفيف ، دفع بظلفى العجل
 الى ظلام الجوف ، « ثم شمر أكمامه فبدا ذراعه من غير ظل » أدار العجل
 في بطن أمه حتى عدله ، وجذب بهوادة وخبرة فانزق الى الأرض مع ماء
 الولادة وانهمار المشيمة وانفجار القرن ، اندفع صاحب الحلال يود تقبيل
 يد الغريب ، أشار اليه أن يبقى مكانه ، أعطاه ظهره وفتح الباب وانصرف
 « رجاء أن يمكث حتى الصباح ، الا أنه خرج ، يمشى على جسر المنصرف
 وحيدا في الليل ، يمضى خفيفا كطيف ، يطوح هواء الليل ملفعته ، ورنين
 يتتبع عنه ، يفوس في ظلمة ما قبل الفجر لا يرد النداء ، ولا يتلفت يختفى
 رويدا رويدا ، عائدا من حيث جاء » .

ويتعامل الكفراوى مع مفردات البيئة ، باقتدار ، كما هو شسّون
 محمد صدقى ، وهو مثله لا يترجم عن العامة ، ولهذا فهو لا يقع في مزالق

الترجمة المفتعلة أو البعيدة عن المستوى الوجداني والفكرى واللفوى للمتخاطرين ، أخذنا على محمد قطب قوله : « الذى يجىء على الولايا لا ينجم أبدا » (٦) ، وهى ترجمة للحكمة الشعبية : « اللى يجيب على الولايا مايكسبش » وربما كانت الترجمة الدقيقة التى تحافظ على روح النص « من يجىء على الولايا لا يكسب » أو « ما يكسب » ويلزم التنويه الى أن اسم الموصول « اللى » معتمد فى بعض اللهجات القديمة من قبيل الاختصار ، وقد استقر على الألسنة فى جميع اللهجات ، أو اللغات المتداولة الآن بدلا من « الذى » و « التى » فأثبت أحقيته فى البقاء . كذلك فإن بالامكان حذف الهمزة فى « يجىء » كما حذف الضال فى « الذى » والتاء فى « التى » اذ ثقلت على السمع فى سياق الجملة ، أو تعارضت مع إيقاعها ، فتصبح العبارة « اللى يجىء على الولايا ما يكسب » .

ولأن الكفراوى لا يخشى العامة فإن حوار هاتى نابضاً بالحياة « بيطرى مين ياولية ، دا احنا فى قطعة ، تربطى القرد فيها يقطع » وليست « قطعة » (يفتح أولها) ، بمعنى الجزء من الشئ ، الذى يأتى بكسر أولها ، وإنما بمعنى انقطاع المكان ، وإذا انقطع الطريق فإنه يحول بين المرء وما يتوخاه ، وللكفراوى هوى بلفظة « مقطوعة » فهى تتردد كثيراً فى قصصه بمعانيها المختلفة ، وظهرت فى بداية « الخوف القديم » بمعنى من ليس له أحد ، « خالتك أم بلال المرأة المقطوعة ودعت بلال » (٧) وتقابلنا بنفس المعنى بقصة « الرحى » فالمرأة العجوز « لم تعد تستطيع أن تشيل الحمل وحدها ، هى المقطوعة من شجرة » (٨) ونراه أحيانا يكتب حوار هاتى بالفصحى والعامية فى القصة الواحدة كما فى قصة « العار » ولا يوجد مبرر لذلك إلا حالة الكاتب النفسية أثناء تقمص الشخصية وقد لاحظنا أنه استعمل الفصحى فى الأمر والتهديد ، لأنها — كما اعتدنا — لغة السادة والاشراف . لا العبيد والأجلاف !! « اياك أن تمد لها يدا ، ولا حتى يكوب الماء » (٩) أما الفتاة المعلقة فى السقف من ضغرتها فتقول « عذلشانه يا أمه » . هافطس » .

كما لاحظنا أنه يخشى العامة فى العنوان « أولى قصص مجبوعته : « مجرى العيون » بعنوان « عريس وعروس » ما ضربه ، لو كان « عريس وعروسة » حتى يواظم جو القصة و « العروسة » عربية فصيحة وهى : الزوجة مادامت فى عرسها كما أن العروس يطلق على المرأة والرجل ، وذكرنا موقفه هذا بعنوان « الأرجوحة » لصالح عبد السيد ، رغم استعماله « المرجيحة » فى السياق ، وليوسف إدريس قصة بعنوان « المرجيحة » وكان يوسف إدريس متمردا على العادات الرسمية التى لا تأنم جو قصصه . ومجبوعته الأولى — عدا « المرجيحة » — « مشوار » و « بصره

و « المكنة » و « شغلانه » وغيرها كما رفض حذف الياء فى : « أرخص لىالى » وارتضاء عنواننا للمجموعة بأسرها .

ويجابهنا الموت فى مواطن متعددة كما تكثر فى قصصه الأرض البعيدة عن العمار ، ومقامات الأولياء وتنتشر دواب الحقل ، ودواجن الدار وغيرها من الحيوانات والطيور وهذا أمر يحتاج الى بحث مستقل ، غير أن المناسبة لا تمنعنا من الإشارة الى تفرقة - فى قصة « النسيان » - بين بقرة العمدة وبقرة الفلاح « بقرة العمدة » تولد امبارح عجلين ، وبقرة الغلبان الواد « البحيرى » تقطس وهى بتولد ، ويكون رد الثانى « جرى لك ايه ياسلامة » ذا ملك ومنظمه صاحبه ، يمكن لو أعطى « للبحيرى » يفتري على الخلق (١٠) وتنبع السخرية من باطن العبارة رغم أنف ظاهرها ، وقائلها .

والشخصية الرئيسية فى كثير من أعمال فؤاد قنديل شخصية نسائية ، وخاصة شخصية الأم ، وقد أهدى روايته « الباب الأزرق » (١٩٨٢) الى أمه « الصابرة » وروايته « السقف » الى أبويه مع شطر من شوقى : « هذان فى الدنيا هما الرحماء » وحملت روايته الأولى والرابعة اسمى « شخصيتين نسائيتين » : « أشجان » (١٩٨١) و « شقيقة وسرها البائع » (١٩٨٦) . ويشير الى أنها كتبت عام ١٩٨٣ ، وكانت أولى مجموعات بعنوان « عقدة النساء » (١٩٧٨) ويحتفل الكاتب كذلك باناث الحيوان . وسبق أن قدمنا قراءة سريعة لقصة « العجل » فى سياق حديثنا عن مفرداته الريفية ، وكان ذلك قبل قراءة « ابتسامة القمر » وفى « حضرة أهل الله » والاطلاع على تعاملها مع المفردة البيئية ، واللغة المتداولة تعاملًا حيا ، فلا يقول سعيد الكفراوى مثلا « الطيب » وإنما « البيطرى » ومع ذلك تظل « العجل » علامة مميزة فى سياق فؤاد قنديل الابلاعى رغم ماخذنا عليها . فهى صورة حيوانية انسانية من حيث الوقائع والمغزى ، وهى مشاركة انسانية عميقة لآلام الحيوان . سواء تأملنا بعين الانسان أو بعين أختنا البقرة .

كان سليمان ضخم الجثة مثل نجدى ، أدخل ساعده الأيمن وأدار كفه فى رحم البقرة « الصابرة » ثم أخرجه وأدار وجهه ودس الأيسر مقتسما . انهما مبسوطتان تحت بطنه « العرق يتصبب من جبهته الى انفه ، حاول جذبهما فلم يقلع شمر والد نجدى عن ساعده بلا جدوى ، مضى العجل يهز رأسه ، ولعله يهز فى انداخل جسده ، » محاولا أن يشارش

بأى جهد لتخليص روحه من روح أمه الصابرة أو جسده من جسدها «
 فشمس الطبيب ذراعه وكان طويلا نحिला ، تسلل داخل الرحم ، غاص
 الى ما بعد المرقق وعثر على الساق ، كانت مكسورة سحبتها فأنت البقرة
 أنينا ممطوطا ، اقتربت رأس الطبيب من رأس العجل ، لم يسمع همس
 أنفاسه ، ولا حتى حشجة مد يده فرفع جفنه وقلب عينيه « المهم الأم »
 دس ذراعه اليسرى وأخرج الساق اليسرى ، توالى أنين البقرة • جذب
 الساقين بكل قوة فلم يفلح تقدم سليمان وأمسك بساق ، ونجدى
 بساق جذبا بكل ما لديهما من قوة ، غفر رجلان أيديهما بالتراب ،
 أخذوا مكانى سليمان ونجدى ، أخرج الطبيب علة صغيرة ، غرف باصبعه
 مرهما ومسح حول عنق الرحم ، استأنفوا الجنب ، سقط البعض حين
 تظفلت أيديهم وأنت البقرة ، حضر الأب من صلاة الفجر ، أمرهم
 بربط الساقين بالحبال ليشارك الكل فى الجذب ، لف الرجال الحبال
 حول أذرعهم ، أعتى الرجال يجذبون ، من جباههم يسيل العرق ، ومن
 بطن البقرة يسيل الدم والسائل الأصفر الذى يسبح فيه العجل ،
 « ورويدا رويدا ، خرج العجل وأنت الأم ، • بصعوبة سحبت نفسها
 ممتدا وتلته بأنفاس قصيرة لاهثة ، كأنها تستريح بعد عدو ، ومنظ الى
 جوارها الجميع ، لكن عيونهم عليها وشفاهم ممطوطة أسفا على العجل
 الصغير •

ربما يكمن الخطأ فى استعجال نجدى جنى الشجرة ، واذا لم تستطع
 جنيها فبالإمكان التضحية بها من أجل الشجرة ، وهذا منطق. لا تعرفه
 أسرة علوان لأنها تشعر بأن بقرتها فرد من أفراد أسرتها ، وكما تتعامل
 مع المرأة الحبل فأنها تتعامل مع البقرة الحبل • ليس بالكلام المعسول مثل
 ما ورد فى قصة « العجل » : « البقرة عنده أعلى من روحه » أو ما ورد فى
 قصة « فى حضرة أهل الله » : « كان يربطه بها خيط من مودة ، ورفقة
 طويلة ، حيث ورثها عبر سلالة طيبة ، من أيام أبيه ، وجده الكبير » وانما
 بالفضل المعبر ، طلبت الأم من علوان أن يستमित على جبل الرواسه ،
 ومسحت كفيها بالزيت حتى تشبع جلدها ، وتوسطت سساقى البقرة
 الخلفيتين ، تتحسس بأصابعها ورم الرحم وتحننه ، تدعكه بخفة فى حركات
 طويلة ، ثم تعود تبلل أصابعها بقطرات الزيت ، وتتسرب أصابعها
 شيئا فشيئا ، ثم راحة يدها كلها داخل رحم البقرة ، مسيلة العينين ،
 كأنها تتصور الوليد فى رقدته ، ويدها تتحرك فى رفق تبحث عنه ،
 وكانت البقرة تخور ، والأم يتفصد وجهها المعروق يحبيبات العرق ،
 وخرجت يدها فى رقة حانية ، وقد شاعت على قسمات وجهها ابتسامة من
 هدأت مطمئنة على ما كانت تخشاه •

لم يعد فى الزريبة سوى صوت نخير أنفاس البقرة ، أقعت الأم بعجزتها للوراء ، هابطة بكتفها ، تمهد لرسوخ يدها منزلقا سهلا فى بطن البقرة ، والبقرة تخور ، وعلوان يتألم لآلامها ، وحركت الأم يدها داخل البقرة يمينا ويسارا ثم أدخلتها أكثر حتى انبسطت قسما وجيها المتوهج بالانفعال كأنما عثرت على شئ وطبأت ولدها : « هو تخليص روح من روح حاجة سهلة » ، ومالت برأسها وهي تقلص جسدها متراجعة للوراء لتسهيل حركة يدها حول الوليد دون إيلاام لأمه ، تسحب فى رقعة عطوف بطيئا وفى خفة ، وغاضت الدماء من وجه نعانة فلم تستدعها الأم لمساعدتها ، وطبأتها نعانة على نفسها ، لأن « ستر النعنة حيملا الدار ، حنبقى عيلة كبيرة » وكانت الأم قد زادت من سرعة حركة يدها أكثر داخل أحشاء البقرة ، وهي تضغط أضراسها وتزر على عينيها كأنما هي التي ستلد وناولتها نعانة كيس الملوخية الناشفة قربته من يدها المبلولة حتى التصقت الملوخية بسطح أصابعها وراحة كفها ، وأسرعت تدخلها الى أحشاء البقرة ، تقبض بها بحذر على رأس الوليد الصغيرة ، ثم تسحبها ببطء ورقة وصبر مشفق وكلما استجابت راحة يدها بأصابعها حول رأس الوليد الصغير تحركه ، كلما أحسست بنبضه الدافئ ، ثم سرت من رأس الوليد الى كيانه كله رعشة قلق تهز بدنها ، والبقرة تئن وتمط عنقيا الى الأمام تزوم متوجعة ، وهي توسع ما بين قدميها الخلفيتين تئن . عا ٠٠ ع ٠٠ ع وانفجرت ملامح وجه الأم أخيرا عن ابتسامة انتصار .



عندما دعانى الصديق أحمد عبد الرازق أبو العلا للمشاركة فى ملف مجلة « الثقافة الجديدة » عن « حوار الأجيال » رأيت أن يكون الحوار بين أعمال إبداعية ، وأن تكون الأعمال المختارة عن التواصل الانسانى الحيوانى فاذا كان هناك تواصل بين الانسان والحيوان ، فكيف لا يكون بين الانسان والانسان والاشد غرابة ألا يتم بين المبدعين ، ان الصرخة التى أطلقها محمد حافظ رجب فى الستينات : « نحن جيل بلا أساتذة » اتخذت تكأة لكل إثارة تالية لهذه القضية ، ولقد كان لها ما يبررها فى حينها ، ولم يكن المقصود بها نفى التواصل بين الأجيال وانما ادانة النظام الديكتاتورى . هذا ما صرح به رجب نفسه عام ١٩٩٠ (١١) ذكر أنها كانت احتجاجا على وجود الملايين فى الصف . وهذا يعنى تشابه كل الناس فى لعبة الخضوع

للحاكم الأوحـد وركبت الأجيال السابقة الموجة ، ولم تتح لغيرها فرصة التواجد ، واكتفت بالابتسامة أمام الجدد ، والتظاهر برعايتهم ، وكتابة بعض المقدمات لمجموعاتهم القصصية » .

وأزعم أن الدكتور شكرى عياد لم يكن محيطا بهذه الأبعاد ، عندما تحمس للرد على رجب فى جريدة « الجمهورية » وما كان يمكنه أن يحيط بها وما كان يمكنه رجب أن يصرح بأكثر مما صرح به وقتها ، ومن ثم دخل عياد « الكلمة » الرسمية متسلحا بأسلحتها القديمة . « البالية » كما تدخلها الآن جحافل أخرى .

الهوامش :

- (١) محمد صدقي ، شرح في جدار الخوف ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت. من ص ٥ الى ص ٣٦ . وأشار المؤلف الى أن القصة كتبت في مايو ١٩٦٣ .
- (٢) فؤاد قنديل ، عشق الآخرين ، كتاب اليوم العدد ٢٦٠ ، أول سبتمبر ١٩٨٦ ، من ص ١٤٨ الى ص ١٥٥ .
- (٣) فؤاد قنديل ، غسل الشمس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، من ص ١٩ الى ص ٢٤ .
- (٤) محمد محمود عبد الرازق ، الإنسان بين الغربة والمطردة ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، ١٩٩٢ ، ص ١٢٨ .
- (٥) سعيد الكفراوي ، مجرى العيون ، مختارات فصول ، العدد ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، من ص ٨٢ الى ص ٨٩ .
- (٦) محمد قطب ، السيد الذي رحل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ٩٢ .
- (٧) مجرى العيون ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- (٩) المرجع السابق من ١٩ وثمة تصنيف في الفعل « تمد » فالمخاطب انثى
- (١٠) المرجع السابق من ٣٧ .
- (١١) مجلة نادى القصة « السكندرية » العدد ٣٦ الصادر عام ١٩٩٠ .

الفصل الثاني

ظواهر

القصة .. والتطبيع

السياسة هي فن تحقيق الممكن • وثمة طريق طويل شاق بين تحقيق الممكن وتحقيق الأمنية • وتخلق الأمنية في ضمائر الشعوب • وربما لا تجرؤ السياسة - في مرحلة من المراحل - على الحديث • مجرد الحديث عن الأمنية • لكنها تعتبر ما أمكن تحقيقه خطوة ، أو نقطة انطلاق على الطريق الطويل الشاق •

وكانت اتفاقية كامب ديفيد خطوة أو نقطة • قد تكون خطوة قاصرة ، أو نقطة غير واضحة للانطلاق ، لكننا لا نستطيع أن ننكر طبيعتها • ومن أنكروها يحاولون الآن الوصول الى ما هو دونها • لقد فهم الرئيس السادات لعبة السياسة الدولية ، وأصر على أن يخوض غمارها على حذر هدفا جديدا ، بعد الهدف المجيد الذي أحزته يوم سبت النور : السادس من أكتوبر ، العاشر من رمضان • ولم يقل مطلقا ان المعاهدة نهاية المطاف • وكما استطعنا أن نلقى معاهدة سابقة ، فليس من العسير الغاء معاهدة لاحقة • وأن التطبيع - الذي نصت عليه بنود الاتفاقية أو المعاهدة - ليس هو ثمرتها ، فثمرتها الحقيقية هي استرداد الأرض بالعمل السياسي • واسترداد الأرض شيء ، والتطبيع شيء آخر • استرداد الأرض بالعمل السياسي هو البديل المتاح لاستردادها باراقة الدماء من الجانبين • ولا ريب أن حقن الدماء أفضل ألف مرة من اراقته • والتطبيع عمل شعبي ليس للسياسة دخل فيه • كان السادات بحكمته السياسية يدرك ذلك • ويدرك - وهو يصدر القرار - أن التطبيع لا يأتي بقرار سياسي ، وإنما باقتناع شعبي ويدرك أن تجاربنا مع العنصرية الصهيونية تقف جدارا أسود يحول بيننا وبين أي تقارب مع إسرائيل • ولم يفرض القرار السليمي - ذاته - وصلايته على ضمير الشعب • ولو سار الشعب في مساره لما أضرمت المسيرة صاحب القرار نفسه - وهذا فرض جدلي محض - فقد كان السادات يتعامل مع « الممكن » وفي ضميره « الأمنية » • وقد يغير السياسي الوطني ملابسه وفق متطلبات اللحظة • فتردى الحلة العسكرية في الاحتفالات العسكرية ، والحلة المدنية في المناسبات المدنية ، والجلباب البلدي أثناء اقامته في قريته • لكنه لا يستطيع أن يلغي ضميره في أي لحظة • الخائن فقط هو الذي يلغيه • أو يبذله •

ورفضت القصة التطبيع مع اسرائيل منذ أن طرح منظومته فلقد تعاملت مع الفكر الصهيوني وجها لوجه ، ومع السلام الصهيوني وجها لوجه . وعرفت أن العدو هو العدو ، سواء ارتدى حلة الحرب أو تسربل بمسوح السلام واذا أعيته الحيلة عن طريق الحرب ، فسوف يعمل لاحتفال الفرص عن طريق السلام ، لتخريب اقتصادنا ، وتشويه وجهنا الثقافي ، وتصفية دورنا في المنطقة . عندما تعاملت الحكومة المصرية مع اسرائيل في مجال الزراعة صدرت اسرائيل البذور والأبنة معا . وعندما تساءلنا - في حيرة - عن أسباب ظاهرة الارهاب وذهبنا كل مذهب . . أشار الفيلسوف روجيه جارودي الى « الموساد » . ويبدى محمد حسنين هيكل قلقه الشديد من كثرة المبالغ المرصودة لأغراض البحوث الاجتماعية والسياسية في مصر فهذه المبالغ تزيد سنويا على مائة مليون دولار - معظمها تقدمه هيئات أجنبية . والمشكلة أننا لا نعرف يقينا من الممولون . فنحن نقرأ أسماء هيئات دولية ، لكن الأسماء ، كما علمتنا التجارب لاتدل بالضرورة على المسميات ، ثم اتنا لانعرف أين تبدأ المقاصد ، ولا نعرف أين تنتهى النتائج ، وما نراه هو مجموعات فرق بحث تمسح البلاد بالطول والعرض والعقب ، ثم تطالعا أوراق لاتبدو مساوية للجدد ، ثم تنزل أستاذ النسيان تدريجيا على كل شيء ، البحث والباحثين والأوراق المكتوبة ، كأنه زر نور لمسه اصبح فائق ثم لمسه ثانية فانطفأ . . واذا لم تكن ضد الحقيقة ، فلسنا « من أنصار العرى الكامل لمجتمعنا أمام عيون لانعرف يقينا ما الذى تبحث عنه وتفتش عليه » ونحن في عصر المعلومات . ووسيلة الفعل السائدة في أى عصر تؤثر على ما فيه . ونحن بلد مستهدف (١) .

ولا نعتقد أن بإمكاننا تجاهل رأى روجيه جارودي بعد مذبة الخليل . حدثت المذبة فجر يوم الجمعة . وفى صباح الأحد دوت الانفجارات داخل كنيسة « سيدة النجاة » بشمال بيروت أثناء اقامة الطائفة المارونية الكاثوليكية الصلاة لقداس الأحد . ووصف الرئيس كلنتون الانفجار بأنه « عمل شائن ضد الدين والانسانية ، وأنه يهدف الى تقويض مسيرة الوفاق الوطنى اللبناني » . ويوم وقفة عيد الفطر سمعت سيدة صوت فرملة مفاجئة لسيارة مسرعة أعقبها اطلاق الرصاص على بعض من تصادف وجودهم معها امام البوابة الأولى للدير المحرق . ورغم أن معظم الآراء تتجه الى أن الفعل الإجرامى تم بالمصادفة ، الا أننا نرجح تحرك أصابع «الموساد» فى كل من بيروت والقوصية . والهدف واضح بعد ادانة العالم للمذبة الحرم الابراهيمى ، وهو القاء اسرائيل الستار على جريمتها البشعة ، بايهاهم العالم بأن التعصب الدينى الأعمى ليس وقفا على تكوينها الشاذ .

وانما من املاء طبيعة المنطقة ذاتها . وربما لهذا السبب أعد المؤتمن :
 « حقوق الأقليات فى الوطن العربى والشرق الأوسط » على أن يعقد
 بالقاهرة ، وعندما لفظه التراب المصرى هرب الى قبرص . وكما هو واضح
 من جدول أعماله فإن عبارة « الشرق الأوسط » مقبحة فى العنوان .
 فجميع المشاكل المقترحة تخص دولا عربية ، اذ لم يرد بالجدول ذكر لتركيا
 أو ايران مثلا !! . كذلك لم تطرح مشاكل الأقليات فى اسرائيل على
 بساط البحث . . ومشكلات التفرقة بين اليهود الشرقيين والغربيين
 لا تخفى على أحد .

والذى تسعى اليه اسرائيل الآن هو تهويد المنطقة كلها بجعلها تدور
 فى فلكها . وكتاب شيمون بيريز وزير خارجية اسرائيل : « الشرق
 الأوسط الجديد » ما هو الا « دراسة جدوى » للمشروع الاسرائيلى المسمى :
 « النظام الشرق اوسطى » . وفيه تقوم اسرائيل بدور الرأس الفكر ،
 وعلى العرب أن يمدوها برأس المال والمواد الخام والأيدى العاملة .
 وأصدرت اسرائيل نشرة بعنوان : « اسرائيل فى القرن ٢١ » جاء بها :
 « ان البترول العربى سوف يتدفق مرة أخرى الى حيفا ، والقطن المصرى
 سوف يغزل وينسج فى تل أبيب ، واسرائيل سوف تملك من الكمبيوتر
 والتكنولوجيا الحديثة ما يفوق كل ما لدى الدول العربية » . . . ان
 القدس عاصمة اسرائيل سوف تكون العاصمة الروحية للمنطقة « يلتقى
 فيها علماء المسلمين وبطركة المسيحيين وحاخامات اليهود » .

والبين أن الذين يقبلون التعاون مع اسرائيل - عدا الحكومات -
 هم رجال أعمال وتجار لا يعرفون لهم وطنًا غير المال ، ولا دينًا غير
 الاستثمار ، وحفنة ضئيلة من الكتاب والساسة الذين يسعون الى المال
 والاستثمار . أما الشعوب فانها ترفض رفضا قاطعا مجرد التفكير فى
 البيع والشراء ، لقد عجزت اسرائيل عن تحقيق هفيتها عن طريق الحرب ،
 فأتت - أو رأى صانعوها - أن تحققها عن طريق الاحراب ، والطريق
 الثانى يبدأ بالاتفاقيات التى تتحدث عن السلام والوقام « وسط الجحاجم
 والأشلاء والعظام » ولأن القصة القصيرة ضميم العصر ، أو هكذا نراها .
 فلقد رفضت التطبيع قلبا وقالبا ، وتبعته شقيقتها : الرواية القصيرة
 والقصة القصيرة جدا .



واحسب أن أول قصة تصدت لمنظومة التطبيع هي قصة : « انزل »
 لرجب سعد السيد ، ثمة قصص أخرى كتبها المقيمون في الثغر الباسم
 لا نرجعها الى التأثر بالسيد أو الى التواصل السكندري بين الأدباء ،
 وخاصة جماعة عبد الله هاشم ، ومنهم أحمد محمد حميدة ، وحمورية البدرى
 ومجندى عبد النبى - وسوف نتناول أعمالهم بالدراسة - أو ممن تخرجوا
 من ورشته ومازالت مياه الود جارية بينهم ، أو تخرجوا وانشقوا وان
 حرصوا على متابعة أعمال ندوة الجمعة التي يعقدها في بيته بباكوس ،
 وندوة الاثنين التي يديرها بقصر ثقافة الحرية - وأخير نشاطاته الأخرى ،
 خاصة في مجال اصدار مجلة « نادى القصة » ومطبوعاتها .

ولا نرجعها الى محاولة التكتل ضد نزعة فردية قوامها القاص نعيم
 ت كلا ونفر من أصدقائه . أزعجهم انفرط ، أو - على الأقل - تأثر
 بتوبة نعيم ت كلا ، وتبرؤ سعيد سالم منه .

وجه ت كلا خطابا الى رئيس تحرير مجلة : « القاهرة » أعلن خلاله
 توبته ، وهو يسرد مسيرته منذ عام ١٩٨١ : وفى صيف هذا العام منذ
 أكثر من عشر سنوات التقيت لأول مرة بأستاذ اسرائيلى قدمه لى نجيب
 محفوظ هو البروفيسور ساسون سوميخ العراقى الأصل اليسارى
 النزعة والناصر للحقوق الفلسطينية وللسلام الشامل مع العرب . وجدت
 عند الرجل اهتماما بكتاباتى أرضى غرورى الأدبى الشاب ، وتوطدت بيننا
 معرفة وصداقة أثمرت نشر مجموعة قصصية لى لدى ناشر عربى بمدينة
 عكا اسمه عبد الغنى السروجى (قفزات الطائر الأسمر النحيل - دار
 السروجى - عكا ١٩٨٣) ، كاتب مصرى وناشر فلسطينى ومقدمة لاستاذ
 اسرائيلى للأدب العربى صديق لكبار كتابنا متردد عليهم باستمرار ومناصر
 للحقوق الفلسطينية وعربى الهوى . لم يخطر ببالي قط ما يمكن أن يثيره
 هذا ضدى . كنت أظن أننى أقيم جسرا مع اخوة عرب حرمانا منهم طويلا
 وحرموا منا . وأن جهلى المتواضع يدعم اتجاه السلام فى اسرائيل
 الذى تتمنى أن تكون له الغلبة على الاتجاه العنصرى التوسعى العسوانى
 نوايا حسنة صادقة لا يمكن أن يلومنى عليها أحد حتى لو كانت تتضمن
 أخطاء غير مقصودة اكتشفت تورطى فيها فيما بعد ، اكتشفت أننى كنت
 غافلا عن كثير من تعقيدات الصراع العربى الاسرائيلى التى لا يمكن أن
 تزول آثارها من النقوس سريعا . لم يكن يتصور أن يصير رمزا للتطبيع
 مع اسرائيل . وأدهشه أن يكون وحده كبش الفداء « وهناك العشرات
 من الكتاب والأدباء ذهبوا الى أبعد من مجرد اظهار النوايا الطيبة تجاه عملية
 السلام ، سافروا الى اسرائيل ومازالوا يسافرون . حضروا المؤتمرات

ولبوا الدعوات الكريمة السخية وظهروا على شاشات التلفزيون العبرى يتحدثون عن الصداقة المصرية الاسرائيلية • ولكن احدا لا يجرؤ أن يمس لهم طرفا ، وحتى اذا مسهم بمجرد كلمات فهذا لا ينال منهم شيئا • نفوذهم في ازدياد ومكاسبهم في تضخم (٢) •

والنقط جمال الغيطاني الكرة ، لا تعرف لماذا !!! • ونشر بجريدة : « أخبار الأدب » مقالا بعنوان : « عفوا يا أستاذ نجيب » يعتذر به سعيد سالم عن عدم حضوره ندوات محفوظ السكندرية ، لأنه يجد نفسه « شديد العزوف عن حضور مجلس الأستاذ الى أجل غير مسمى يرتبط ارتباطا وثيقا بواحد من رفقاء رحلة أمريكا عاهدت نفسى ألا يضمنى به مجلس • • • » وأصل الحكاية - كما يقول - ان « صاحبنا » - ولم يذكر اسمه - نشر منذ عدة أعوام ثلاثة أعمال قصصية بإسرائيل أهاجت ضده معظم الأدباء ، بعضهم لمجرد النشر في إسرائيل ، وبعضهم الآخر ردا على تعاطفه غير المبرر مع إسرائيل كما هو واضح من مضمون قصصه التي يتباهى في احداها البطل برفرة علم إسرائيل على أرض فلسطين المحتلة • • ولقد بلغ بعض منهم أن اتهمه في شرقه وفى وطنيته (• •) والحقيقة أننى لم أقبل من الزلاء هذا الموقف وقد وصل الى تلك الدرجة من العنف والتدنى ، ولهذا فقد التزمت جانب الدفاع عن حقه في النشر بأى مكان ، فضلا عن أننى كنت في بداية الأمر - قبل غزو لبنان - ميالا الى تصديق اتفاقية السلام متفائلا بها ، مخدوعا في مسألة التطبيع التي كان يروج لها أصدقاؤه الاسرائيليون اذ كانوا يجالسوننا في أكثر من محفل أدبي - أتعد حضوره - ويؤكدون لنا حسن النوايا الاسرائيلية • • • » (٣) • وظل على موقفه هذا ، حتى فوجئ به يدلى خلال الرحلة الى أمريكا بآراء وأقوال غاية في الغرابة جعلته يعان « بكل صراحة » عن انتهاء علاقته به •

وعمر المقال يربو على ثلاث سنوات سابقة على نشره • ولا نعرف - للمرة الثانية - لماذا فتش الغيطاني في أدراج مكتبه أو دواليبه وأخرجه لنشره في ذلك التوقيت بالذات !!! • ولم يلفت النظر الى التاريخ الذى ذكره الكاتب موضحا الى أى سنة ينتمى ، كما تقضى بذلك أمانة نشر المعلومة ، فبدا كما لو أن « الرحلة الأمريكية » تمت في « سبتمبر الماضى » • يقول سعيد سالم في مفتتح مقاله : « لا يعنى قدوم الصيف عندنا - نحن قبيلة الأدباء المقيمين بالإسكندرية - الا شيئا واحدا هو قدوم الأستاذ نجيب محفوظ الى الاسكندرية واستمتاعنا بمجلسه اليومى الطريف على الشاطئ » • هكذا تعودنا منذ ما يقرب من عشرين عاما مرت علينا بحلواها ومرها وما تغير بمجلسنا شئ • • الى أن جاء سبتمبر الماضى ومعه دعوة

لزياره أمريكا موجهة من وكالة الاعلام الأمريكية الى كتاب ثلاثة كنت واحدا منهم ٠٠٠ » - أما الكاتب الثالث فيشير اليه سالم بقوله : « رفيقنا الثالث الشهير بالأديب الشاب الحميد الحاج الأستاذ فلان الفلاني » .

ويشير تكلا الى سنة كتابة المقال ، ومাত্রا على موقف سالم من تغيرات أثناء الرد عليه بالصحيفة نفسها : لا أدري كيف خفى على جريدتك الموقرة أن هذا المقال انما هو « طليخة بايتة » عمرها ثلاثة أعوام . ان رحلة أمريكا التي تحدث عنها سعيد سالم تمت منذ أربع سنوات ومقاله كتب منذ ثلاثة أعوام ، وقد جرت في النهر مياه كثيرة وعباد سعيد سالم الى التردد على ندوة تجيب محفوظ مشاركة في الحوار حول هذه المسائل المقلقة للراحة التي صارت تؤرق كتاب ومتقفي مصر المصريين على وحدتها الوطنية . وقد بادرت بالاتصال بسعيد سالم تليفونيا لأقدمه الى ناشر طبع له كتابين وقد سمعت من سعيد شكرا ولست منه مودة تجاهي ولطفاً ، وبعد كل هذا أتلجأ بهذا المقال الذي أنجزه سعيد سالم منذ سنوات وهو يكابد حالة كثة نظن أنه شفى منها . . وما ذنب القارئ بأن يرتبك بكل هذه التقلبات النفسية للأستاذ سعيد تجاه صديق أو رفيق رحلة؟ » (٤) .

وفي الخامس من ديسمبر ١٩٩٣ نشر جمال الغيطاني في صحيفته : « أخبار الأدب » قصة لتعيم تكلا بعنوان : « حنا النجار » تحمل ذات الهموم التي أشار اليها الكاتب نفسه في خطابه الى مجلة : « القاهرة » حين قال : « ومن البداية فرض القلق الوطني القبطي نفسه على كتاباتي » . ولا يخفى هذا التوجه بدءاً من العنوان الذي يتناص مع شخصية دينية رقيقة مسألة هي شخصية : « يوسف النجار » . ويصور تكلا في قصته قرية مصرية صعيدية في زمتين . في الزمن الأول يتماسك النسيج الوطني ويشهد بعضه بعضاً في تواد وتراحم ، يعبر عن سمة حضارية مهمة من سمات الحضارة المصرية . تلك السمة التي حيرت اللورد كرومر فقال بعد مغادرته مصر غير مأسوف عليه : « لا يوجد فرق بين مصري وقبطي في مصر ، غير أن أحدهما يصل في مسجد ، والثاني في كنيسة » ، ولهذا لم يفلح اللورد كرومر في زعزعة « الكتلة الحضارية » بنهجه المعروف بسياسة : « فرق تسد » . في الزمن الثاني تغزو القرية بعض الأفكار الغريبة غايتها تمزيق النسيج المتين . وعلى الكاتب أن يفتش عن الماسد خلف هذه الأفكار كما نصحننا روجيه جارودي . والكاتب يمتلك ناصية القص ، ويعبر عما يريد في سلاسة ويسر . وإذا كان أعلن توبته - ولنا الظاهر ولله السرائر - ورفض منظومة التطبيع مع إسرائيل ، فاننا نوجه اليه - مرة أخرى - الكلمات التي سبق أن وجهتها له مجلة « القاهرة » في ذيل

تعقيبها على رسالته : « من المؤكد أنك كلما اقتربت بأقوالك وأفعالك من القاسم المشترك بين المثقفين المصريين والعرب حول مفاهيم السلام والتطبيع ، وجدت قبولاً لك ولأعمالك ولحضورك الثقافي .. فليست هناك مواقف نهائية من شخصك أو كتاباتك » .



لا ترجع القصص السكندرية الراضة للتطبيع الى التأثير بقصة : « انزل » لرجب سعد السيد ، ولا الى التواصل بين الأدباء المقيمين بالاسكندرية ، ولا الى محاولة التكتل ضد نزعة مضادة أعلنت توبتها .. وانما ترجعها الى المناخ العام الذى ذاق مرارة التجربة مع العدو .. فى الحرب وفى اللاحرب .. فى الفتك العسكرى والفتك تحت راية سلام مهترقة . كل قصة من قصص أحمد محمد حبيدة وحورية البدرى وحجاج حسن أدول ومجلى عبد النبى لها مذاقها الخاص « ورائحتها المتفردة . كل لحظة تفرز عسلها متأثرة بها امتصته من رحيق . ولقد انطلقت - فى الوقت نفسه أقلام أخرى تعبر عن رفضها من زوايا مختلفة فى كافة أنحاء البلاد .

نشرت قصة : « انزل » - لأول مرة - بمجلة : « القصة » (أبريل ١٩٨٥) ثم أعيد نشرها بأخر أول مجموعة لكاتبها عام ١٩٨٦ (٥) . والقصة تتحدث عن سائق يبحث عن راكب . عند الاستدارة الحادة بعد الفندق الكبير أمام سور حدائق قصر المنتزه تهيأ له أن شخصاً يلوح له . فتح الرجل باب السيارة وهرق الى داخلها . كان يتنفس بعمق وبصوت مسموع ، ومعطف المطر يصدر أصواتاً وهو يحك كفيه ببعضهما . نظر فى المرآة العاكسة فرأى القبعة سوداء . فكر فى أن يكون سائلاً أجنبياً ، واستبشر خيراً . فى اللحظة نفسها سمعه يتكلم بالعربية : « .. معذرة .. نسيت أن أقول مساء الخير » . واعتبرنا أن تحية المساء زلة لسان من الراكب ، فنحن فى الصباح ، ثم اتضح أنها زلة قلم من الكاتب . كل الدلائل تشير الى ذلك .

شخص القصة يعمل بوظيفة كتابية بمجمع المحاكم الذى مازال يعرف حتى الآن بالاسكندرية المحافظة على تقاليدها باسم : « الحقانية » . ويحتم عليه وضعه الوظيفي أن يوقع فى قائمة الحضور قبل التسامنة والنصف . خرج من الجيش يحمل رخصة قيادة . اشتغل لدى أصحاب السيارات الذين يهتمون السائقين بعدم الأمانة . بعد مكابدة سنوات طوال استطاع أن يشتري سيارة بالتقسيط . لا يتصور أحد مدى القلق

الذى يقلب كيانه وأيام الشهر تزحف الى نهايتها دون أنه تقترب الجنيهات المقتصدة من قيمة القسط الشهري . اعتاد ألا يستجيب الا للرغبات التى تتفق مع طريقه الى عمله من « الورديان » الى « ميدان المنشية » . كان يفشل فى التقاط الركاب . على مكتبه بسرير المحكمة راجع حساباته فوجد أنه سيضطر لتحويل كل راتبه الحكومى الى صندوق القسط الشهري . قرر أن يستجيب لآلى طلب . أعطته السيدة التى أوصلها الى أبى قير أجرا معقولا ، غير أنه لا يغطى خسارة الرجوع خاليا . ها هى الساعة تقترب من الثامنة وهو يتهاذى على الطريق . خلت الطرق من أى راجل . . عند الاستدارة وجد ضالته .

كان الراكب يحدث نفسه وهو يزيل دائرة من غلالة البخار المكثف فوق زجاج النافذة : « الاسكندرية تغتسل . . لا يكفها البحر . . تستهويها الأمطار » . وأخذ يرقب الأمواج والأمطار صامتة . قطعت السيارة مسافة طويلة دون أن يحدد وجهته . سأل السائق فكانت إجابته : « أى مكان بالاسكندرية هو وجهتى » . أنه الحنين اذن . كان الرجل مهذبا رقيقا . لم يقل المؤلف ذلك . لكن المرء يشعر به من خلال الحوار والتداعيات : « احتاج الليلة الى رفيق سكندري أتكلم معه » . طلب من السائق أن يتوقف لحظة خلع خلالها معطفه وطرحه فوق المقعد الخلفى ، وفتح الباب الأمامى وجلس بجواره . تمهل السائق فى سيره بناء على رغبته . أنه هارب من فوج سياحى يقيم فى الفندق . ألفيت جولاتهم فى المدينة بسبب تعطل السيارة : « غدا صباحا سنطير الى الأقصر » . أصر على تنفيذ الجولة . معظم رفاقه من كبار السن ، ولا تهتمهم الاسكندرية كثيرا ، خصوصا اذا كانت ممطرة . أخذ يردد مقاطع من الحان شعبية لا تسمح الا فى حوارى اسكندرية . راح يفحص الشرائط : « فوق الشوك . . آه . . عبد الحليم . . أهواك ! . . صافينى مرة ! . . ذكريات الأغاني الأولى الجميلة . . ألسنت معى أن بداياته أكثر جمالا ١٩ . . » . وصلت السيارة الى « محطة الرمل » . كان يريد أن يسير فى شوارع « الأزاريطة » و « كامب شيزار » . اقترح السائق أن يمر عليها فى طريق العودة : « فكرة طيبة . . والآن . . نكمل المسيرة . . الى عقب ذكريات المكان والوجوه والروائح . . الى الانفرشى ، و (رأس التين) . . ليتك تمر بى فى كل الشوارع والحارات . أريد أن أمشى فى الأزقة القديمة وأشم رائحة السردين المشوى تنبعث من البيوت . . مارأيك فى أن نتناول عشاءنا شواء فى محلات الأرصفة ١٩ ! . . كنت أذكر بعض الأسماء المشهورة . . سنجهما . . هيا بنا . . » ثم أنزل زجاج النافذة قليلا ، فلما تنفقت الى وجهه خيوط المطر سارع برفعها عابثا كالأطفال .

عرف السائق أنه من مواليد إسكندرية • وأنه غادر مصر عام ١٩٥٦ وهو في العشرين • سأله عن البلد الذي هاجر إليه ، وحين معه الى أن ابتسم - الراكب - ابتسامته عريضة وهو يقول في هدوء وبساطة « لكى لا تجهد نفسك •• أنا إسرائيل •• » فى لحظة واحدة خاطفة استوعب السائق الأمر « وتحركت قدامه ، وصرخت عجلات السيارة المتوقفة تنزلق على الأسفلت المبتل • دارت السيارة دورة ، وكادت تصطلم - قبل أن تتوقف - بعنود انارة بعد أن صعدت مقدمتها الرصيف الوسط بطريق الكورنيش •

كان الراكب يتساءل مذعورا ، وكان السائق يفتح الباب بجانبه ويسرع - فى المطر - الى الباب الآخر ليفتحه صامتاً مكفهر الملامح مشيراً للراكب أن يخرج •

ارتفع صوت الراكب مستنكرا ومحتجا ، ابتل شعر السائق وجهه وملابسه بالأمطار الغزيرة • كان يرتعش كمنجموم ، وكانت عيناه تبرققان بجدة • امتدت يده وقبضت على كتف الراكب تشده ، وكان يأمره بصوت صارخ راقض : انزل ! •

هل يقابل الحنين بهذا الجفاء وتلك القسوة؟ •• ان الراكب رقيق رقيق الحاشية • وحينئذ يجعل أى قلب يميل اليه ويتعاطف معه • الحنين الذى جرفه وهو فى أواخر العمر الى مسقط رأسه ، ومرتع صباه ، وشاطئ شبابه الآمن : « كان يلتفت الى الأضواء والمباني وعلامات الطريق • كان صمته غريبا على الجو الذى خلقه فى السيارة منذ حل بها • نظر السائق اليه • كان شاردا • وملامح وجهه تشي بأفكار محزنة • حسب أن السبب صوت عبد الحليم الشبجي ، وكلمات الأغنية الرقيقة المعاتبة فى حزن •• »

لماذا كل هذا الجفاء وذلك الانفعال اذن ، ونحن شعب اعتدنا الحفاوة بالغرباء ، فما بالنا بالأصلاء ، سواء أكانوا من المواطنين أو المستوطنين • هل الذى يقف حائلا بينهما هو تجربة الحرب التى مر بها السائق • وموت أمه حزنا عليه أثناء أسره ؟ لقد اتفقا على أن الحرب عمل غير صالح • قال الراكب الذى لم يكن قد أفصح عن هويته : « الحروب تدمر كل شئ •• السلام نعمة كبيرة • • وأمن السائق على قوله قائلا : « لا أحد يحب الحرب • • عبارات قصيرة مكثفة مثل طلقات همنجواى •

لا شك أن لهذه التجربة المريعة دخل في موقف السائق * بيد أن الأكثر والأشد تأثيراً ، ليس تجربة الأمر الفردية ، وليست المشارك الضارية التي يخوضها الفرد ضد عدو غير انساني .. وإنما التجارب الفردية بعد انصهارها في البوتقة الجماعية ، وتشكيلها الوجدان الجماعي . من الممكن أن يتسامح الفرد مع معذبيه ، ويفقر لأعدائه ، لكنه لا يمكن أن يتسامح .. أو يتساهل مع أعداء أمته * وماً لحقها على أيديهم من غدر وقتك * والأمة - ذاتها - قد تتسامح مع عدو لها إذا خلد إلى الراحة أو أثر السلام . لكنها لا يمكن أن تتسامح مع عدو يعتبر غيره من الشعوب - في الحرب أو في السلم - مجموعات من السوائت تستحق الذبح والابادة .

قد يبدو شخص القصة بلا ذنب أو جريرة ، وقد يكون مخلصاً في دعوته لنبيذ الحرب كيهود نعيم تكللا ومن بينهم « البروفيسور سلسون سوميخ العراقي الأصل اليساري النزعة المناصر للحقوق الفلسطينية وللسلام الشامل مع العرب » * لكن نعيم تكللا نفسه اكتشف أن القضية أكثر تعقيداً من أن تحلها النوايا الحسنة : « نوايا حسنة صادقة لا يمكن أن يلومني عليها أحد حتى ولو كانت تتضمن أخطاء غير مقصودة اكتشفت تورطى فيها فيما بعد ، اكتشفت أنني كنت غافلاً عن كثير من تعقيدات الصراع العربي الاسرائيلي التي لا يمكن أن تزول آثارها سريعاً » * ولذا فإن تخرصات مثل تخرصات عبد العظيم رمضان من الممكن دحضها بسهولة . فإذا قال ان الشعب الاسرائيلي عبر عن رغبته في السلام بما لا يدع مجالاً للشك عندما طرد حكومة الليكود وأتى بحكومة العمل « (الأهرام - ١٦ أبريل ١٩٩٤) فإن ادوار سعيد سيقول له - أو غيره - ان عدد الضحايا الفلسطينيين - خاصة الأطفال - في الأشهر الأولى من حكم حزب العمل كان أكبر من عددهم في ظل أي حكومة من حكومات حزب الليكود (الأهرام ويكلي ٢٦ يناير ١٩٩٤) .

ويأتي موقف السائق هذا رغم أنه كان في أمس الحاجة إلى مكافأة الراكب * غير أن الحاجة لا تجعل المرء يلقي ضميره ، أو يغير جلده * وهذا موقف متفق عليه * ثمة قصة قصيرة جداً بعنوان : « اتفاق » للقاص السوهاجي محمد عبد المطلب تؤكد المعنيين السابقين * فسخوصها من الفقراء غير المحاربين الذين يتحركون بالضجر الجمعي إلى الرفض القاطع * والقصة رغم دلالتها الثرية غاية في الوضوح بحيث لا تحتاج إلى تعقيب ، ويمكن استضافتها كاملاً : « كنت بالمقهى * في مداخلها شاب أجنبي شعره يسقط على كتفيه وإنفه معقوف وملفت للنظر * تساءلت أين رأيت هذه الملامح من قبل ؟؟ أثارت انتباهي محاولته في التفاهم مع الجرسون وهو لا يتكلم لغة أجنبية معروفة * ومضت الإجابة في ذهني كالبرق * فمثل .

هذه الملامح رأيتها في سنوات سابقة لكن في بذلتها العسكرية فوجئت بأن
الجرسون قد أهمله فارتفع صوته متحسرا ومستندرا : تى .. تى ..
لكنه صمت .. وأشار الى ماسح أحذية في الركن البعيد من المقهى وعندما
اقترب منه الرجل وأوشك على الانحناء على القدمين خرج صوت الجرسون
غضوباً وكتوماً : هذا كوهين .. يهودى ..

اعتدلت قامته ماسح الأحذية بسرعة وتلقائية واكتست ملامحه
بالأزدراء .. رددت بصرى بين الجرسون وماسح الأحذية واكتشفت أن ملامحى
أيضاً اكتست بسمات الأزدرء نفسها (٦) .

وينقلنا مجدى عبد النبى بقصته « الرجل » الى تجارب وقت
السلم .. حتى قبل الولادة السباح للكيان الصهيونى . والقصة تلتصق
بالواقع التصاقاً حميماً . وهى تسعى الى الإيحاء من خلاله . وتتحرك فى
رقعة تمتد من قلعة « قايتباى » الى « حارة اليهود » . بيد أن كاتبها لا يكتفى
بتسجيل أسماء الشوارع أو الإشارة الى المعالم كما يفعل بعضهم للتدليل
على انتمايهم السكندري . مجدى عبد النبى لا يسجل وإنما يعبر ، لا يقرر
وإنما يصور . ويعجن صورته بأحاسيس شخص القصة ومشاعره وهو
يؤم المناطق التى كان يؤمها أبوه . وأبوه كان صياداً . ولهذا فهو يتوقف
عند « حلقة السمك » ثم يتجاوز « حى الأنفوشى » وينسحب من أمام « أبى
العباس » ويلحظ القاذورات المكومة عند أول « وكالة الليمون » ثم يسلك
أحد الشوارع الجانبية متجهاً الى « حارة اليهود » ويتجاوز محل سمعان
القديم بلافتته المتأكلة ، ولا يلحظ « الرجل الأنيق » وهو يلف سلسلة من
الذهب حول أصبعه الممدودة أمام المحل . وسيكون لهذا الرجل شأن فى
مسار القصة .

ركب أبوه البحر مع الرجال ولم يعد حتى الآن . وهو يعيش على
أمل عودة أبيه . أحياناً يقلب النواويس العاوية بالمجارة لأنه سيعود ،
وأحياناً يستنطق البحر على ينبثه بغبر الرجال . والرجل الأنيق صاحب
السلسلة الذهبية بدأ يطارد . فهو يطرق باباً ويسأل سائراً عن أبيه .
انه لا يعرف من هو ؟ .. غير أنه لا ينسى تعابير وجهه الصلف وحركة
السلسلة الدائرية . وعند البحر يشعر أن أحداً يراقبه . وحين ينظر الى
الخلف يراه يرمقه يتحد ، ويسأله مستهزئاً عن ميعاد عودة أبيه . وكان
لا بد أن تتم المواجهة أو المكاشفة ، ويعرف أن هذا الرجل هو اسحق
ابن سمعان « الرهناى » .

وكانت محسلات التسليف على رهونات التي يحتكرها الأجانب ، وخاصة اليهود ، تنتشر في أرجاء البلاد وتتركز في الأحياء والأسواق الشعبية . وكان لها أثرها المدمر في مسيرة الاقتصاد المصري لفترة طويلة من تاريخنا الحديث . فآثرى الأجانب عن طريق الربا الفاحش ، وخربت بيوت المصريين بالاستيلاء على عقاراتهم ومنقولاتهم في ظل قوانين الامتيازات الأجنبية . وتنبه عبد الله النديم الى هذا الخطر في وقت مبكر ، ونبه اليه ببحارائه : « المرابي والفلاح » ، وتأثر كتاب القصة المعاصرة بهذه الحوارية . نذكر منهم محمد روميث في أول قصة تنشر له بعنوان : « فرح سلامة » . وأرادت وزارة الأوقاف أن تحارب هذه الظاهرة فأنشأت ما يسمى « إدارة القرض الحسن » وكانت تقبل الاقراض على رهونات . وعمل نجيب محفوظ بهذه الإدارة في فترة مبكرة من حياته الوظيفية . ولك أن تتخيله وهو يستقبل النسوة اللاتي يعرضن مصوغاتهن أو أواني بيوتهن ، والمخلوقات التي كانت رجالا وهي تعرض ما تبقى في أيديها . ولك أن تتخيله وهو يقرأ على وجه كل كائن بشري قصة . ولعل هذه المأسى هي التي أثرت أعماله بتلك النماذج الشعبية التي لا تنسى ، الى جانب مؤثرات أخرى معروفة وتقوم البنوك الآن بهذا الدور . وما زلنا نذكر ما قرأناه عن تواطؤ بعض الموظفين مع بعض أثرياء المصادفة ، وكيف قدرت رهوناتهم بأعلى من قيمتها ، وتمكنوا من الهرب الى الخارج بما غنموه من البنوك الحكومية ، وكان خراب الاقتصاد المصري رهين بهذه الرهونات سواء عن طريق الأجانب المستغلين أو المواطنين المنحرفين .

يقدم عبد النبي صورة عن هذا الخراب ، مشيرا الى ما سوف ينتهي اليه حالنا لو تركنا الثعالب تسعى فسادا في دورنا من جديد : « كانت القوارب ترقص فوق الشاطئ » . الرجال يفردون الشباك . يرقصون في حلقات (. . .) وبعد لحظات كان سمعان قادما من بعيد . انقبض قلب الرجال . انهزمت التراتيل في الحلوق . كان يحمل في يده عدة أوراق وأختام . تسلم إلى إجداهما : ائتسم لي . أخفى دمة اغتالت بقايا البسمة . سار نحو القلعة . جلسبت على أجد المداقع . مسيح الوجه المكدود . أشار على أحد المداخل : من هنا دخل جيش بونايرته ، وسقط البطل الشجاع ، وكأنه بهذه العبارة الأخيرة يشير الى بدء المحنة الحديثة بعد الاختياح الأجنبي لأراضينا .

وها هو اسحق بن سمعان الذي رحل مع أبيه صغيرا يعود الى الأراضى المصرية شامتا . ويذكر شخص القصة بفرح المواطنين عند رحيل الأجانب وكأنه يتروعه . وفي النهاية تراود شخص القصة أمنية رحيل اسحق كما

رحل سمعان • ويختلط رحييل والد شخص القصة •• برحيل والد اسحق •• برحيل اسحق •• لكن ضحكات الأخير تغتال الأمنية •

مجدى عبد النبى يرتفع فوق الواقع دون أن يتجاوز طبيعته • فهو يرسم سلوكا ، ويبدع شخصيات • ويقم علاقات ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع • ولهذا لم يختل التوازن بينه وبين ما يرمز اليه ، رغم أن لكل موقف فى القصة دلالة •• حتى المباراة والأسماء • فوالد شخص القصة اسمه « مجاهد » •• غير أن « المجاهد » انكسر ، « من بعيد تطفو على السطح تقترب ببطء » شديد نحو الشاطئ • • تتمهل فى حزن عميق • • التقط قطعة الخشب من الماء ، قرأ الحروف (مج •••) الحروف الأخرى انكسرت مع نهاية القطعة الخشبية •

وشخص القصة اسمه « سلامة » •• غير أنه يرفض السلامة المدانة : « اتجه صوب المحلات • كان الرجال يخرجون محتوياتها • ينشرونها على الرصيف • رائحة الأسماك تفتت • كان يقف كالطود ويتسم بزمو بالغ • يحطمني بنظراته • السلسلة الذهبية تضوى مع الحركة الدائرية يوق خطواتي • • ولا يخفى ما ترمز اليه السلسلة التى تعوق خطوات شخص القصة • فى قيد وان صنعت من ذهب براق ، كما أن حركتها كما لو كانت تعيد الزمن الى الوراء • والقلعة القديمة التى كانت حصنا حصينا أصبحت مزارا سياحيا • ولم تعد ملاقها الصديقة تستعمل الا فى الجلوس عليها •



عاد مجدى عبد النبى بقصته : « الرحيل » الى تجاربنا القديمة مع الصهاينة •• عندما كانوا يعيشون بين ظهرائنا • لينذر قومه اذا ما قرروا إعادة الكرة •• أما الدكتور حورية البدرى فلم تكتف بالنقلة الزمانية ، وانتقلت بنا قلة أخرى مكانية فى قصتها « راشيل » (V) لتنذر قومها • كذلك • كى لا تعيد الكرة • فما فعله الصهاينة مع الشعب الألماني سوف يفعلونه مع الشعب المصرى • فالمبدأ واحد : الكراهية المتأصلة •• عرقيا ودينيا •• لكافة شعوب العالم ، والسعى •• من هذا المنطلق •• لتدمير العالم وجعله مظية ذلولا لهم •• وسبق أن ذكرنا قصة التعويضات الألمانية لاسرائيل ، وبطالبة مناحم بييجن أنصاره فى مشهد مسرحى أن يقسموا : « ان كنت أنسى •• فى يوم من الأيام •• فناء اليهود على يد هتler ، فلتتبس يدي اليمنى • • ولم يخف على الدكتور حورية البدرى دور اسرائيل فى جلب المواد المخدرة منذ بداية الانفتاح لنهب الأموال الانفتاحية

السهلة ، وتدمير النفس البشرية الغافلة . يقول الزوج الألماني : « انها لم تترك لي شيئاً . استنزفتك تماماً .. حتى الحيلة لم تعد تملكها . بل انك لا تملك مجرد التفكير المنتظم . اسلمتكم راشيل للحقن . واوصتها عليك في غيابها . والحقن تؤدي واجهها بأمانة . لكنها - ورغم كل شراستها - أرحم منك يا راشيل » . وما هي في طريقها الى اقتناص المصري لتستمتع بأذلاله : « يؤمن بأنك انسانة يمد لك يديه وفكره وتسامحه . تنسجّن حولها خيوطك الرقيقة الحريية . وخين يقع داخل بيتك . فريسة لا حول لها ولا قوة ، ستخمدن خناجرك في كل جزء من جسده وفكره ومشاعره . وستفلقين ياراشيل . فبعض الذي تحملته أنا لا يستطيع المصري مجرد تصوره . خياناتك المتكررة الفاضحة . لن تخفيها عنه . بل ستحرصين على أن يعرفها أو يكون أول من يعرفها . ستحرصين على أن يشاركك متعتك كما تقولين لي . يشاركك ! .. » .

والخيانة الزوجية - هنا - رمز لكل الخيانات المتصورة . كما نستطيع أن نقول ان « الانجاب » من الفتاة الصهيونية رمز لنتيجة التطبيع . وإذا كان النسل - طبقاً للديانة اليهودية - ينسب الى الأم ، فقد خضع في هذه القصة للأم ، وشارك في اذلال الأب ، حتى تمنى أن يبعده عن ابنته أيضاً : « ابحت عن بداية . أي بداية بعيدة عنك . وحتى عن سارة ابنتي هذه التي نصفها انسان والآخر عنكبوتي مثلك » . وهذا ما تسعى اليه اسرائيل صراحة : تهويد المنطقة كلها يجعلها تدور في فلكها ، لتستخدمها في أغراضها .

وحورية البدرى كاتبة متعددة المواهب ، فهي تكتب شعر العامية والقصص ، ولها ديوان بالعامية : « أيام في حضن الليل » ومجموعتان من قصص القصص : « أخرجني من عينيك » و « احتراق قوس قزح » وراشيل فتاة عنكبوتية تلف خيوطها على صيحتها فلا يستطيع فكها . نقرأ في مفتتح القصة : « رفع ميللر رأسه قليلاً . نظر أمامه . أزاح الشعر المنسدل عن عينيه . لا يوجد أمامه شيء . عاود الانكفاء . آله ظهره . مد جسده ومال بالكرسى للخلف . تمطى . فرك رأسه المكثود . يريد أن يفيق لكنه يخشى من سياط أفكاره . الصور تتوالى أمام عينيه . وخياله لا يرحم . راشيل . يتمنى لو ينتقم . لكنه لن يفعل . بل لن يستطيع . لا يدري لماذا تخدعه .. قد يكون لخداعها الآن سبب كأي امرأة مخدعة . لكن لماذا كانت الخديعة الأولى ؟ لماذا أوهمته بالحب ؟ أغرقته بسراب حبها . نسجت حوله خيوطها برقة وعدوية . لم يشعر الا وهو داخل بيت العنكبوت . ليس حراً في حركته . الخيوط تلتف حول كل جزء منه . يحاول الخلاص ، لكنه لا يملك سوى الاهتزاز قليلاً والنظر إليها ثم يماود السكون . ينظر

اليها . يلقي عليها في نظرتة كراهية كل السنوات السابقة واحتقارها لها . يذكر أنه كان يضحك في وقت ما . لكنه الآن كف عن الضحك . كف عن كل شيء . شلت راشيل حركاته حتى البسيطة منها . حتى مجرد انفراج شفثيه عن ابتسامة . هذه المرأة العنكبوتية لماذا اختارته هو بالتحديد . انه انسان . وفي البداية رأى فيها صورة الانسان . رأى حبيها له . أو ما أوهمته أنه حبيها . انسانة مثله . لا يعيها كونها يهودية .

بيد أنها لم تكن مجرد يهودية . كانت صهيونية تحركها الأحقاد التي ما لبثت أن أشارت اليها . في البداية جاءت اشارتها عابرة « لزم اليهود والكلاب » . لمح ظل ابتسامة على شفثيها فظنها ابتسامة « تسامح » بيد أنها كانت ابتسامة « ظفر » . وبعد أن أحكمت خيوطها ذكرته « بالأقران » . كانت نظرتها غريبة مخيفة ، فحسرت لأول مرة – بالخوف منها . أراد الخروج من المازق . اكتشف أنه مشلول تماماً داخل بيت العنكبوت . لم تشفع له ابنته الصغيرة . في كثير من الأحيان يرى فيها صورة مصغرة لأمها . بل ويراهم تعاواناً أمها في اذلاله « عندما يكبر ستزج به في الأفران المختلفة مثل أمها » . وأسلحة الصهيونية في هذه القصة تبدأ بالمثلث الانساني الذي يخفي الوجه القبيح للأخلاق العنصرية . وهذا هو ما يجعلنا لاثق بالكلمة . ولا بالعاطفة مادامت تتعارض مع تجاربنا التي خضناها مع عدو غير انساني كما سبق أن أوضحنا عند تعرضنا لقصة : « انزل » .

وتنتقل الكاتبة الحصرية نقلة أخرى الى هدفها ، وذلك بتصوير ما يدبره الصهاينة لتدمير العالم بأسره ممثلاً في دولتين كان للصهاينة احتكاك مباشر بهما . ألمانيا ومصر . والكاتبة بهذا التوجه الثاني تقوم – في الوقت نفسه – بدور النذير لقومها . تترك راشيل زوجها الألماني ينعي خطه وتوجه الى القاهرة . وتبدأ النقلة بأنباء قرب عودتها من القصرة بعد الغاء احتفالات المعبد بقيام الدولة : « من الغاش طعن راشيل في صميم انتقامها . جاءت لتنتقم . تبت خيوطها . تحيط المصريين تفرقهم في حبها ومودتها وضحكاتها . تفرقهم في انسانيتها التي أعرفها جيداً . ثم ماذا ستفعل بهم ؟ لها ألف طريقة وطريقة للانتقام » . لا ريب أن بعض المصريين سيفهمونها . لا يفهمها ذلك . ثمة من لا يفهمون . من سيعتبرونها انسانة سوية . فيسهل عليها نصب الشباك لهم . انها تستعد للمواجهة . وستفعل في المصرى مثلما فعلت في الألماني . والألماني لا يخفى فرحته لاهتمامها باستقبال الضيف الجديد . فان ذلك يعني خلاصه . محطاً نعم . لكنه الخلاص . . والبحث عن بداية جديدة : « رغم اشتغافى عليه ، فكل ما أريده هو خلاص . سستمنحني الخلاص

بمجرد استسلامه لك • وسأهرب • سأنتقل ميتعدا • وقد أتحرك من الحقن اللعينة أيضا • أبحث عن بداية • أى بداية بعيدة عنك • • فكم ذلك حين قالت : « من الأفضل أن نسمى ابتنا اسما آخر غير سارة ، فالنصريون يحبون هذا الاسم » • أدرك أنها قررت الانجاب من مصرى • البديل فى مصر • والانتقام مستعير • •



اعتاد الكرام الكتايون الاقتيات على رموز نجيب محفوظ • فى رواية : « السمان والخريف » جلس « عيسى الدباع » على أريكة تحت تمثال سعد زغلول ، واختفى « الشاب » متجها نحو شارع صفية زغلول ، فكرت الأعمال التى استضافت هذا الرمز • وغير ذلك كثير مثل استناد شخص قصة : « الحاوى خطف الطبق » الى « جذار أترى كان يوما ما مبنى لبنت المال وقصرا للقاوى » • وعند مراجعتنا للعدد السادس والثلاثين من مجلة : « نادى القصة » الإسكندرية ، ذهبنا الى أن أحمد محمد حميدة يشترك مع محمد حافظ رجب فى الاستعانة برمز سعد زغلول (٨) •

يفتح حميدة قصته بقوله : « ميدان سعد يموج بحشود البشر ، فوق الأرضة والبوتيكات ومدخل البيوت ومتاجر الثياب • • ناس • وجوههم جيرية • • المحجم ، يحتلون بصرى ، وآخرون مالوفو الملامع ، كانوا بمستوى عينى • • » وفى السياق : « احتبست بالصدر صرخة • • أود لر إطلاقها وسط حشود البشر بميدان سعد • • » • لكننا - والحق يقال - تقبأنا رمز « ميدان سعد زغلول » عند حميدة دون شعور بالتقليد ، لأنه كان جزءا مهما من المكان الذى ارتأده شخص القصة • ويمثل « سرة » البلد ، أو « وسط » المدينة • ومن ثم فهو مكان تجمع مهم للغرباء والمواطنين على السواء فى كل يوم • وكان هو - وشارع النبی دانيال - العلامتين البارزتين من حيث المكان • وجاءت إيماءاتها بطريقة عفوية لا اقتعال فيها ، بعكس ما حدث مع قصة حافظ رجب : « أشجار اللحم تطرح عظما • » فقد دخل محمود درويش دكان الحلاق الأجنب فرأى « سعد زغلول فى إطاره فوق كرسي الحلاقة » وهو تقليد مقضوح غير مبرر • ويصل الأمر الى حد التسطيح حينما يقول : « سعد زغلول يطل عليه من الشرفة قال مفيش فايدة » • فهى عبارة شعبية مستهلكة لم يحسن استخدامها فى مكانها ، فكانه يسرد محفوظاته من المائورات الشعبية بالناس •

ولا يسلم أحمد محمد حميدة من استعمال الرموز المستهلكة ، مثلة هنا فى « الكتاب » الذى يحمله الراوى أثناء سيره مع صديقه من ميدان.

سعد زغول الى شارع النبي دانيال . وقد انزلق الكتاب في النهاية من تحت ابطه فركله ركلة دفعت به الى منتصف الشارع » حيث العربات والمارة . وفي السياق ، كان الراوي يتصفح الكتاب أثناء السير ، وكان صديقه يحل كتابا ، فمد يده وأغلق كتاب الراوي فلا فائدة : » وضعت الكتاب تحت ابطي . . ثقافتنا بين نعم ولا . . حكايات الزمن الفائت عن الفن والأدب . . أمنيات التغيير . . رسائل كتبت منذ العهد المبهر ، حتى بدايات العهد الداعر . . رجال ماتوا فكريا ، وجسديا ، وآخرون استنزفت دماهم العقائد والقيم . . و «أذيال» صاروا سلعا تباع وتشترى في أسواق النخاسة . . . ولا ندرى ماذا يقصد بعبارة : « ثقافتنا بين نعم ولا ؟ » . . هل يقصد كتاب غالي شكرى الذى يحمل هذا العنوان ؟ . . وهل هذا الكتاب تناول الأمور السابق ذكرها ؟ . . لا أعتقد . . وإن كان هذا مقصده فقد خاب سعيه .

ويبدو أن أحمد محمد حميدة من المؤسسين لمجلة : « نادى القصة » ، فقد أصدرت له مطبوعاتها خمسة أعمال : ثلاث مجموعات قصصية هي : « الهجرة الى الأرض » . . « القيط والعنقوان » . . « التائهون » وروايتين هما : « حراس الليل » و « النجر » . كما كانت مجموعته : « شوارع تنام من العاشرة » أولى إصدارات سلسلة : « اشراقات أدبية » . وقد نشر قصته التى نتناولها بالدراسة مرتين : الأولى فى « نادى القصة » بعنوان : « السفح والقة » والثانية فى « القصة » بعنوان : « التخلخل » . وحاول تفسير ثنائية العنوان الأول بعبارة مبهمة حينما قال الراوي : « الانصباق لنا والسطوح . . السفح والقة » . ونحن نميل الى العنوان الثانى لتخلخل « الوجه الجيرية » داخل الراوي ، اذ أنها أخذت تتكاثر أمام عينيه - وهما لا حقيقة - وتروح وتجيء وتدور حوله حتى ارتقت عينه غضبا « كغمامة تتأقلت فوق محجرى العينين المفلجلتين ليظبعوهما بالدهشة والغرابة » وكانوا يتسكعون بثقة زائفة وصلف بالغ . ويسرون بلا مرشد لأنهم يعرفون الدروب والمسالك تماما كما يعرفها اسحق بن سماعيل فى قصة : « الرحيل » لجدى عبد النبي . يذكر الراوي أنه شاهد لهم فى السنترال ومحطة السكة الحديد وبعض دور الصحف . وحاول الهرب منهم الى أعماق المدينة ، لكنهم كانوا يتخلخلون ويكبرون حتى شعر بالضيق فى مدينته : « أين اذن تكون مدينتى ؟ » .

والقصة - كما نرى - كابوسية تحيط بلحظة حياتية احاطة محكمة . ومن أجل هذا لم يكن هناك ما يدعو للحديث عن تفاصيل وجزئيات أحاطت بها النظرة الشاملة . مثل منحة نصف الشهر ، وارتفاع أسعار شنت المدارس والرايل والأحذية فهذه التفاصيل ثمرات لا تثرى المعنى الكلى

الذى وصل اليه الكاتب من عدة زوايا وخاصة عند حديثه عن مألوفى الملاح الذين يواصلون رحلة التفرج البطيء على الفتارين : « أبدان تموج ، مخلوعة القلوب ، تخطف أعينهم ألوان الأودية والأحذية وإعلانات دور العرض السينمائي . وكان بيوت المدينة الرجة قد ضاقت بسكانها ، فلفظتهم كتلا مكبوتة ، متمعة الرعوس ، الى الشوارع ، لترفع هنا ، ليرفعوا الآخرين الحسيرة فوق زجاج الفتارين الزلق ، حيث تزلق أرقام المعروضات النظر ، يرتعد ، فتسقط العيون فوق دهاليز النيون ، مكسورة الخطر ، ومألوف الملاح يواصلون رحلة التفرج البطيء ، وترويح النفس بالتسكع تحت أضواء النيون الباهرة .. »

كذلك فقد قسم صورة معبرة للجندى المهان أمام المعبد اليهودى : « تقدم جندى الحراسة اقترب بزيه الأبيض ، ترك باب المعبد المغلق ودنا من دائرتهم .. تجلت ابتسامة الرضا الودود ، رقيقة المنبع « فوق وجهه المشرب بحمرة الخجل . توقف بصمت المنتظر لسؤاله ، كانوا فى لهو عن تواجده الغامض .. » نظر أحدهم اليه ، ثم تابع الحديث والتطلع الى قبة المعبد القديم والنجمة السلماسية .. تنحج الجندى لتتجلى لهم قدرته على التواجد (٠٠٠) يد الجندى ترتفع ببطء ، ويد أحد الرجال يبتعد ببعض النقود الفكة ، توضع فى يد ذى الرزى الكالنج لينسحب ببطء . »

هل تعود يد المستغل الأجنبى هى العليا ويد المواطن المستغل هى السفلى !!؟



ونعيش مع معصوم مرزوق فى قصته : « رباعيات رجل فقد الهوية » كابوسا مقبنا منذ البداية والقصة تتألف من أربعة مقاطع . « رباعية » وليست « رباعيات » فى المقطع الأول نشاهد « الكاعب الحسناء » على الأسفلت . ربما كانت « مدهونة على الأسفلت » - كما ورد بالنص - وربما كانت « مدهوسة » والمعنى هنا واحد حتى لو كانت « مدهونة » تصحيفا غير مقصود . و « الطريق يمتد . يمتد . يمتد .. » ويتكرر الفصل « يمتد » ثلاثا فى ثلاث فقرات ، نشعر معها بالسأم والضيق ولا نجد وسيلة للخلاص . السياج السلكى الشائك على يسار فاقد الهوية لا تفره فيه . وأحجار الليل لا تتزحزح . والبحر يتهدد . والزمن يتجدد . والنجوم نصال مشرعة - ودعاء الفتاة ترسم خارطة خضراء على الأسفلت الأسود . وفائق الهوية يسير « وكان الطريق متوقف ، لكنه يمتد .. يمتد .. يمتد .. » ويتكرر الأسفلت ، ويقترب من شخص القصة ، فيتسرح نهذا

الفتاة تجاه البحر ، ويحاول اللحاق بهما ، فيستوقفه مخنث يراوده عن نفسه بعبارة صريحة • وهنا •• يضيف الكاتب التقرز الى السأم والملل والضيق ويشتبك نهذا الفتاة بالسور السلكى « وأمواج البحر تقفز فى رعونة تريدهما • ومطاردة المخنث مازالت مستمرة ، رغم اختصار شخص القصة لانحطاطه •• والفتاة تستصرخه •• واقع مرير يحاصر شخص القصة ولا من نصير يناصره •

فى المقطع الثانى يزورون تاريخه : « أحاطونى بأفواههم يقدفون البصاق ، تهاويت وان ظللت واقفا ، جلسوا فارتفعت تحتهم المقاعد • نبتت فى أفواههم السجائر الضخمة ، قفزت من غيرهم الزرقاء السياط ، لما استنزفونى جئ بئانبهم فأعلن قائمة من أسماء اللصوص ، العهرة ، القوادين ، قال أحدهم وهو يخفى ضحكته انهم أجدادى • وفى الثالث يفضل الاتجاه الصحيح : « كنت أعبر وحدى ، أجدف بذراعى المقطوعتين على حافتي خوذتى الصلبة ، أصارع الموج الذى صعر لى خدي وهو يدفع الشاطئ بعيدا •• بعيدا •• ثم يعرف متأخرا أنه جدف عكس الاتجاه •

وتأتى النهاية المربعة لكل هذه التخططات فى المقطع الأخير : « أكبر لوحة تعلق أكبر بناية فى أكبر شارع داخل أكبر مدينة ، كتب عليها بخط عريض (شالوم) ، مرسومة حولها غرابان محومة فى مناقيرها أجساد لأناس رافقونى فى الطريق الطويل (••) التصقت الكلمة على مياه المجارى الأسنة التى أنسايت عبر المواسير المتأكلة ، صبت من كل الصنابير ، شربها الناس والأبقار والحمير والأشجار والزهور ، فاطلقت الأسنة ، لم تعد تنطق الا (شالوم) ، والنبتة ذات الأبواز الستة رقصت بين نهود نساء المدينة ليرضعها أطفالنا ، ويولوا بها فوق رفات قديمة – رفات من شطبوا من القاموس شالوم •• »

وعندما يعود الى حجرته يجد فوق فراشه خنزيرا « عصب إحدى عينيه بعصاة سوداء مستديرة • طالبه بالخروج فكشر عن أنيابه واندفع نحوه بوحشية ، واغتصبه : « خرجت الى الشارع أعدو مذعورا ، وجدت فوق كل ظهور الرجال خنازير تغت •• صبههم فأقعيت على ظهري أقهقه •• أقهقه •• أقه •• كأن تقطيع فعمل تغت •• صبههم من هول المفاجأة • أما القهقهة فلاشك أنها قهقهة الذل والقهر ، التى لا تقوم بعدها للانسان قسامة • ربما من أجل هذا لم يكمل شخص القصة فعلها فى خاتمتها •• وربما للخنزى والعار •

الهوامش :

- (١) الأهرام ، ٢٢ أبريل ١٩٩٤ •
- (٢) القاهرة ، يونيو ١٩٩٣ •
- (٣) أخبار الأنب ، ١٥ أغسطس ١٩٩٣ •
- (٤) أخبار الأنب ، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣ •
- (٥) رجب سعد السيد ، الأشرطة الرماندية ، كتاب المواهب ١٩٨٦ •
- (٦) الموقف الأدبي ، للعدد ٨٢ ، مارس ١٩٨٧ •
- (٧) حورية البدرى ، احتراق قوس قزح ، مديرية الثقافة بالاسكندرية ، يونيو ١٩٨٨ •
- (٨) القاهرة ، أغسطس ١٩٩٣ •
- (٩) القصص ، أبريل ١٩٨٨ •

القصة ٠٠ والبترول

لم يحتفل بهاء طاهر « الجرعة المرة » التي ابتلعناها في أسى كطريق لا مفر منه للشقاء ، ونحن نقرأ قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » (١) للمنسى قنديل ، فاعتبرها عملا هجائيا ، وتزييفا خطرا للواقع « يشحن النفوس على الجانبين بغل ما أكثر ما يعملون له ويفرحون به وما أوجنا الى عكسه » (٢) . وبهاء طاهر ، فضلا عن كونه فنانا رقيق الاحساس ، عذب المجاملة ولو كانت على حسابه ، كما تشي بذلك قصصه التي بالامكان رسم صورة لكاتبها من خلالها ، دون الاستعانة بأدنى إشارة مهما ضوئت من سيرته الذاتية ٠٠ فانه عاشق ولهان للعروبة كما أفصح عن ذلك في مقدمة مقاله : « فقد تربى ٠٠٠ في جو الثقافة العربية الجامعة حيث كانت تتلاقى الاقلام والأفكار من شتى أنحاء الوطن في « الآداب » و « الأدب » البيروتيين . وقبل ذلك في « الكاتب المصري » و « الهلال » القاهريتين ٠٠٠ وربما بفضل هذا التكوين الفكري فقد ظلت مؤمنا بالعروبة (حتى وإن كفرت بكثير جدا من العرب) ورغم أن الصورة الآن شديدة القتامة فأنا واثق من المستقبل العربي ، حتى وإن بدا الحديث عن الأمل مضحكا في هذه الأيام ! »

ورغم أن الكاتب لم يمين لنا نوعية العرب الذين كفر « بكثير جدا » منهم ، ولم يوضح لنا أسباب قتامة « الصورة » ، بل أطلق العبارة على عواهنها ، ليتصور كل - وفق همومه - النوعية والسبب ، دون أن يتحمل الكاتب أدنى مسئولية ، فأننا لا نستطيع بحال أن نستثنى دول البترول - التي يحرص الكاتب في هذا المقال على الدعوة الى عدم جرح احساساتها - من النوعية التي كفر « بكثير جدا » منها ولا نستطيع بحال أن ننكر دورها في حلقة القتامة . ونؤمن معه أعمق الايمان بالعروبة ٠٠ وبمستقبلها ، الذي لم تنهال مصر في أي فترة من فترات تاريخها انطويل ، وعبر كل الأجيال ، في العمل لها وله ، منذ أن فتحت ذراعيها مرحبة بالخليل ابراهيم ، وبيعقوب وآله ، منذ أن رضع موسى من ماء ثيلها المقدس ، وفزع عيسى اليها وهو مازال في المهد صبيبا ، هروبا من طغيان هيرودس : « بعدما انصرفوا ، اذا ملاك الرب قد ظهر ليويسف في حلم قائلا : « قم وخذ الصبي وأمه واهرب الى مصر ، وكن هناك حتى أقول لك » لأن هيرودس يزعم أن يطلب الصبي ليهلكه » فقام وأخذ الصبي

وأمه ليلا ، وانصرف الى مصر . وكان هناك الى وفاة هيرودس ، لكى يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل : « من مصر دعوت ابنى » (٣) .

لكننا نختلف معه اختلافا جذريا فى النظر للهجرة المصرية الى دول البترول . وان كانت له نظرات ثاقبة فى أدوائنا المشتركة . وقد تحدث عن داء عضال منها وهو يركز - لأكثر من سبب - على وصول مجلة « ابداع » اليه فى تونس التى وصل اليها من جنيف فى رحلة عمل عابرة : « ربما كان أول الأسباب أن « حكاية جنون ابنة عمى هنية » للكاتب التونسي « حسونة المصباحى » كانت بطبيعة الحال أول ما قرأت فى هذه الظروف . » وقد أحببت القصة كثيرا بمثل ما أحببت تونس وشعبها الطيب المفتوح القلب . وقضيت هناك أياما أبحث عن هذا الكاتب الموهوب . وعندما وصلت أخيرا الى معرفة المقهى الذى يجلس اليه ، قيل لى انه غادر العاصمة لتو الى بنزرت . كان ذلك مقهى للأدباء . والى جانب الأدباء كان هناك من لا مقر من وجودهم الى جانب الأدباء على ما يبدو . فعندما أخرجت ورقة وقلما لأكتب عنوان « المصباحى » وأترك عنوانى لصديق له جاء من ورائى من أطل على لبرى الأشياء التى ارتكبتها . وشعرت شعورا عميقا أننى بالفعل فى وطنى . وأحيل ، لمزيد من التفاصيل ، الى القصة المغربية « صديقى الكاتب » لمحمد صوف فى العدد نفسه من « ابداع » . » والقصة المغربية التى أشار اليها إشارة ذات مغزى تتحدث عن معاناة كاتب أثناء فرض حظر التجول . وثانى هذه الأسباب - فى نظرنا - هو تلك الانتعاشة العربية التى سرت فى جسده أثناء تجمع عربى فى تونس لابد أنه قد حرك فى نفسه الآمال والطموحات . لكن تونس الخضراء التى كنا نقول - فى هتافات الماضى - انها تروى بالدماء ، بلد فقير مثانا ، فرض عليه القحط فرضا ، ويسعى بكل طاقاته - ورغم كافة المعوقات - لرحضة كابوس السنوات العجاف عن صدره . ولو وصل إليه عدد « ابداع » فى بلد بترولى ، ولو أثناء تجمع عربى تشرف عليه هيئة دولية أو إقليمية فسيفخرج بانطباعات مختلفة مغايرة .

كما نعتبر هجومه على قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » شهادة ميلاد جديدة لها ، تبشر بمولود صحيح البنية سليم الوجدان . ولهذا ترانا نبتمس جلدن حينما يقول : « لا أتكلم عن فنية القصة . » ولكنى أتكلم عن رسالتها كما أراها . » فطالما أن القصة قد أثرت فيه الى حد أن اتخذ منها هذا الموقف العنيف ، وطالما أننا نعترف ، وهو سيد العادفين ، الرافضين لنظرية الجمال للجمال ، كما تقصص عن ذلك أعماله ، وكما يفصح هو عن نفسه فى هذا المقال حينما يقول : « واعتذر لأننى لم أتخلص بهد من بعض العادات السيئة والقديمة : فمازلت أرى أن للكتابة رسالة ودورا .

ولم أستطع أن أتخضر لدرجة تذوق الأدب بمعزل عن هذه الرسالة (على اعتبار أنه يعنى ما يعنيه ولا شيء خارج ذلك ٠٠ الخ) وما ذنبي في حقيقة الأمر ، اذا كنت أرى هذه الرسالة ساطعة كالشمس حتى في أكثر الأعمال تبثلا لربة الجمال ولآلهة التجرد عن كل ما هو دنيوى ؟ ٠٠ « طالما أننا نعرف ٠٠ وهو يعرف أن المضمون يلتحم التلاحما لا انفصام له بالشكل ، ولن نستطيع فصلهما الا بعملية جراحية يضطرونا إليها أحيانا الدرس والتحصيل ، فذلك اعتراف صريح - لا ضمنى - بسلامة بنيانها ، سواء قابلناها بالرفض أو الرضا .

وتتسع ابتسامتنا حينما يستطرد قائلا : « تلك البراءة الصبوح المسكينة . والمسفوحة بوحشية وبربرية على رمال الصحراء » ما هي الرسالة (أو ان شئت الانطباع الأخير) الذى تتركه في النفس هذه القصة ؟ ٠٠ لا شيء غير الارتياح والتفرز من (همجية) أولئك العربان غلاظ الأكباد ، والرثاء لتلك البريئة التى دفعت بها الظروف بين برائتهم ، وربما كتأثير ثانوى ، الحق على الظروف التى اضطرتها الى ذلك الحصر . وقد تكون ككاريء مبالغا بعض الشيء فلا يقتصر لديك الانطباع على تلك الواقعة المفردة ، ولكنك ستعمم الانطباع لترى في ذلك تعليقا على كل الهجرة الى الخليج .

فتلك قراءة جيدة للقصة ، ما أحسب أن كاتبها يحلم بتحليل أكثر دقة وحساسية وتركيزا منه ، بعد حذف عبارتين قصيرتين لا ثالث لهما ، « وربما كتأثير ثانوى » ٠٠ و « قد تكون ككاريء مبالغا بعض الشيء » . فهذه هي المعطيات الرئيسية للقصة : « الارتياح والتفرز » ٠٠ « الحق على الظروف » ٠٠ « التجسيد » - ولا نقول « التعليق » - ل « كل الهجرة الى الخليج » . وهذا المعطى الثالث هو العمق أو المغزى الذى بدوره تتحول القصة الى مجرد « واقعة مفردة » نقرأ أشد منها تفرزا وتدنسا وتنطعا في أخبار صحف الخليج واستطلاعاته وتحقيقاته ، وهى تسعى في تسطح وسداجة الى إيجاد الدواء للمرض المستفحل . ومن هذه النماذج البشعة المقرزة عدم الاكتفاء باغتصاب الضحية - صبية كانت أو صبيا - وانما بقتلها أو خنقها ، والتلذذ بأكل لحمها ميتا .

من لهذه الأحداث ؟ ٠٠ من لها ؟ ٠٠ لابد لها من كاتب مبدع ، يحيل « الواقعة المفردة » - التى أضحت لضخامة تكرارها اليومى الملح ، القاعدة لا الاستثناء ٠٠ الاصل لا الانحراف - الى قضية عامة . ولبهاء طاهر صبيحة مباركة أطلقها في قصة : « في حديقة غير عادية » (٤) . وفي هذه الصبيحة يكمن المغزى الذى لا يقوم للقصة قائمة بدونه : « ليكن يا حديقة الكلاب

•• ليكن » ولم يفعل المنسى قنديل غير ذلك • جأر • وجاء جأوه أقل
تصميما بحكم الرقعة المسموحة •

ولم ينكر أحد على بهاء طاهر صحته ، ولا ينبغي أن ننكر على
المنسى قنديل جأوه ، الذى امتزجت فيه كل المعانى القديمة للكلمة :
الصباح ، والحوار ، والتضرع الى الله • أم أن ما يباح للمقتربين فى جنيف ،
لا يباح للمقتربين فى الخليج ؟ • لندعهم يجارون ، فما يجارون الا عن
ألم ومصيبة وكارثة وشيكة ومحققة الوقوع • فلنقلها جميعا بأعلى أصواتنا :
« ليكن يا حديقة الذئاب الدنسة المدنسة •• ليكن •• » •

ولندع بهاء طاهر يتابع استطراده : « وكل ذلك فاجع وموجع لولا
أنه (لحسن الحظ) غير صحيح » • ولا يقدم لنا بهاء طاهر دليلا على عدم
الصحة ، وإنما - على العكس - يقدم دليل الصحة ، وإن جاءت مجزأة
ولا أقول جزئية : « الواقعة سمعت بمثلها وبأمثالها مما يحدث فى الخليج •
وأكثر منها لعله يحدث • وبطبيعة الحال فأننى كمصرى كان يستبد بى
الغضب حين أسمع بمثل ذلك » • إذن ما هو وجه الاعتراض ؟ •• وجه
الاعتراض يأتى فى قوله : « غير أن ذلك لا يمنع أننى كنت أرى ذلك
انحرافا عن الأصل • لا أنه هو الأصل » •

القضية إذن هى قضية الأصل والانحراف ، وليست قضية الصحة
وعدمها • وقبل أن نتحدث بمثل هذا الجزم الصارم واليقين الصوفى عن
قضية مازالت محل تأمل ، ومازلنا نخشى الاقتراب منها ، علينا أن نعيد
قراءة كتاب « الأغاني » الذى شهد بعقريته معشوقه ومعشوقنا : « طه
حسين العظيم » (٥) • ومن خلال حكايات الأغاني وأشعاره ، سوف نجد
أن المجتمع العربى فى الجزيرة العربية قد انقلب الى جاهليته بعد فترة
النوبة مباشرة • وقدم الباحثون بين يدى هذا الانقلاب السريع المفاجئ
عدة تفسيرات • ونرى - والتأمل مازال مستمرا ، ولا شئ يقبل القطع
واليقين - أن المال السائب هو الداء الرئيسى الذى يشجع على العودة الى
السيرة الأولى : المال الذى أغدقه الأمويون على « مكة » و « المدينة » ليلهى
أهلها عن أمر الخلافة وغيرها من أمور الحكم •• المال الذى تحول الى أداة
بذخ لا توصف فى العهد الرشيد لبغداد •• المال الذى تفجر مؤخرا فى
صورة نفط •

وعندما اطمان بهاء طاهر الى قاعدته الذهبية ، سمى ككل مصلح
اجتماعى للبحث عن وسائل علاج الانحراف : « وإن وقف هذا الانحراف
يقتضى جهدا من الجانبين ، جهدا جديا ومخلصا ، وأرجوك ألا تسخر منى

لو تناولت هذه القصة كواقعة فعلية ، فتساءلت مثلا « • ها هو يعامل القصة كوثيقة • وتلك شهادة ليست أخيرة لها تبين مدى تأثيره بها • وحلم أى كاتب جاد أن يرى نصه الأدبى يتحول الى وثيقة ، أو واقعة فعلية ، وأن يبحث قارئها عن وسائل علاج لما كشفت عنه من أمراض • أما العلاج الذى اقترحه بهاء فيتضمنه سؤاله : « لماذا لا يكون فى المطار مسئول من الدبلوماسيين المصريين لاستقبال العاملين الوافدين وتوجيههم ومتابعة مصائرهم ؟ هؤلاء الدبلوماسيون يتقاضون مرتباتهم لأداء مثل هذا العمل ، ونسبة كبيرة من هذه المرتبات أيضا تأتي من تحويلات هؤلاء العاملين البسطاء ، مجرد هذا الأداء للواجب يكفى لاستبعاد مشاكل كثيرة » •

علاج طيب ومريح ، يبدو أن الذى هداه اليه هو المناخ المتحضر الذى يعيشه فى جنيف • فالدول الراقية قد تثير أزمة دبلوماسية اذا ما خدشت كرامة أى مواطن من مواطنيها فى بلد أجنبى • مس تاتشر تدخلت شخصيا لوقف تنفيذ حد شارب الخمر وهو الجلبه على مواطن بريطانى ضبطت مترنحا فى شوارع السمام • لكن التنفيذ كان قد تم ، فكادت تتوتر العلاقات بين البلدين ، رغم علم مس تاتشر بأنه لا يجوز التدخل فى شئون أى دولة الداخلية ، وأن لكل دولة الحق فى تطبيق قوانينها على كل من تصادف وجوده على أراضيها • ولم يبقَ الموقف سوى عرض التليفزيون البريطانى لفيلم « موت أميرة » ، اذ التقطت السعودية الكرة ، وأصبحت هى مالكة زمام التوتر ، حتى سويت المسألة بين البلدين • لكن هذا العلاج ينسى واقع سفاراتنا الذى تحدث عنه الكثيرون ، وأذكر — على سبيل المثال — مقالات أنيس منصور فى الستينيات عن سفارتنا فى ألمانيا ، وكيفية معاملتها للطلبة وغيرهم من المواطنين المحتاجين الى عونها •

وحتى لو آمنت سفاراتنا بأفكار بهاء طاهر ، واتبعت نصائحه ، وتذكرت أنها تتقاضى مرتباتها لأداء هذا العمل ، ومن تحويلات أمتال « هؤلاء العاملين البسطاء » ، فاننا ننسى أيضا أن المشكلة لا تكمن فى « حمى » المطار ، اذ أن لكل ملك حمى : « ألا فان لكل ملك حمى ، وحمى الله محارمه » (٦) • ولن تحل المشكلة كذلك بوسائل الضبط، والربط الخليجى — التى ولا ريب تتضمنها دعوته لوقف الانحراف ببذل الجهد « من الجانبين » — فالحكومات هناك لا تألوا جهدا لوقف هذا النزيف العموى والعهر الاخلاقى • والدولة التى تحرص على تطبيق الشريعة الاسلامية ، تنفذ حدود الله فى الميادين العامة أمام المساجد • ولا يكاد يمر يوم جمعة — على الأقل — الا ونصافح وجه المذيع التليفزيونى وهو يتلو الآيات التى تتحدث عن القصاص ، أو الزنا ، أو الافساد فى الارض بقطع

الطريق واللواط وغيره • ثم يقرأ المرسوم الملكي المصدق على العقوبة • وتعتبر الدولة هذا التجريس وسيلة ناجعة للردع • • فهل من مرتدع ؟ • ان هذه المراسيم تفاجئنا في أحيان كثيرة بأن حاميا حرامها • اذ يكون المذنب من رجال شرطة المرور ، أو الشرطة المكلفة بحفظ الأمن في نفس مكان ارتكاب الجريمة •

ان العلاج يكمن في الكشف والفضح • والفن الرفيع هو وسيلتنا للتجريس ، لكنه ليس تجريسا للردع وإنما للتطهير • ليس للتخويف والارعاب وإنما لوضع بذرة جديدة نظيفة في صلب ضمير تكلس على أدرانته • والواقع المعاش أو المعيش - كما يحلو للبعض أن يقول توخيا للصحيح لا المشاع - مهيا تماما لامكانية أن يخرج من فمه يوحنا المعمدان والمسيح في آن • ويوحنا المعمدان لا يملك الا أن يكون خشن النسيج ، قاسى الضربة ، عنيف الألوان ، كما لا يملك المسيح الا أن يكون رقيقا ، عذبا ، عطوفا ، وان انتهى الاثنان نهاية واحدة ، فقدمت رأس يوحنا على طبق ، وحمل المسيح صليبه استعدادا للرحيل الحزين •

ومع متابعة قراءة « خواطر » بهاء طاهر ، نشعر بأننا قد تجنينا عليه ، عندما قلنا انه لم يقدم دليلا على عدم الصحة • فها هو يقدم الدليل : « ثم أعود فأقول اننى أرى مثل هذه الوقائع انحرفا عن الأصل ، لأننى رأيت الوفا من المصريين الذين يعملون أطباء وصحفيين ومدرسين وغير ذلك ، لا أقول بدون مشاكل ، ولكن في ظل نوع من المشاكل يجدونه أكثر احتمالا من طلب ركوب الطائرة والعودة الى بلدهم • وأحيانا ، ويا للغرابة بدون أية مشاكل حقيقية » •

وعبارة : « رأيت الوفا » لا يقصد بها - ولا ريب - الرؤية البصرية ، وإنما الرؤية بالبصر والسمع والشعور والتكهن وحكايات الأصدقاء • ومن ثم فاننا نطالب القارئ بأن يتقبلها هذا القبول • كما نطالبه بأن يعيد قراءة : « وبطبيعة الحال فأننى كمصرى كان يستبد بى الغضب حين أسمع بمثل ذلك » • ولا يقف عند المعنى الظاهر ، ويقول : كان الأولى بالكاتب أن يقول : « كائنسان » أو « كبشر ومصرى » ، فنظرة بهاء لا تشوبها أدنى عنصرية أو شعوبية لكنه كان في عجالة من أمره ، ومصر تملأ قلوبنا وتسيطر على حواسنا ، خاصة عند الخطوب الجسام • ونرجو القارئ أخيرا ألا يقف طويلا عند الفرق بين الرؤية والرؤيا ، وألا يحدد فترة زمنية لأيهما ، اذ أننا في النهاية سوف نسلم معه بوجود الآلاف من الراضين ، بل والسعداء • والقصة القصيرة في السبعينات تعترف بذلك • وهى تقدم لنا نماذج عديدة للطواويس التى تمشى - فى أجازاتها - مرحا •

ويحضرني الآن نموذج علق في ذهني منذ فترة ، وأتذكر مصدره ، فأهرع الى مجموعة « ابداع » ، فاذا القصة بعنوان « شيء للمستقبل » ، واذا القاص « على ماهر ابراهيم » وموطنه « باريس » (V) .

والقصة لقطة تهكمية تمرق في طائرة ، لتقدم لنا نموذجين هامين من نماذج المهاجرين في لحظة عابرة . وتبدأ اللحظة بمساعدة الجار لجارة في المقعد - الذي يبدو أنه يركب الطائرة لأول مرة - في ربط حزامه ، وتنتهي بنهوض الجار المدرب غاضبا الى دورة المياه لينقطع الحديث الذي كشف عن شخصيتيهما بتركيز موائم . والنموذج الأول شيخ في التاسعة والخمسين من عمره ، استقال - وهو وكيل وزارة قديم - من منصبه ، وقرر السفر الى « المملكة » لتدبير جهاز ابنته الوحيدة التي تمت خطبتها الى « طبيب معدم » . فالحاجة هي التي ألجأت هذا النموذج الى تكملة توضيحه بالاعتراب في أواخر أيام حياته . ولم يحتاج الكاتب الى أكثر من الإشارة لوضعه الوظيفي ليتخيل القارئ - غير المصري - مساحة الشرفاء المحتاجين في مصر . حتى أصبحنا نقول مطمئنين : ان الحاجة في مصر أم الاعتراب . بعد أن أضحي الاعتراب هو الاختراع الوحيد الذي يجيده أبناءها .

ويهمنا في هذا المقام ، ويهم القصة في المقام الأول : النموذج الثاني . وأغاب الظن أنها ما استضافت الأول الا لالقاء الضوء الساطع على الثاني ، الباحث عن « شيء للمستقبل » . وقد هاجر هذا النموذج شابا . اذ أنه لم يعدل في مصر سوى أربع سنوات بعد تخرجه وتجنيد ، ثم تزوج ومسافر الى « المملكة » منذ عشر سنوات . وكان سبب السفر هو « تكوين نفسه » . لكن التكوين لا ينتهي عند حد . فالمال سحاب . وديستوفيسكي هو الذي قال في رواية : « الأهل » ان المال يمنح الأصل لمن لا أصل له ، والموهبة لمن لا موهبة له ، وذلك في معرض حديثه عن قوة المال التي تتلف كل ما هو انساني مشرق ، وكشفه للرابطة الوثيقة بين طغيان قوة المال ، وسيطرة عديمي الموهبة على المجتمع .

بهاء طاهر قال نفس الكلام في قصته القصيرة الطويلة : « محاورة الجبل » (A) والكلام قديم . أما الجديد فهو التجسيد الفني المبدع له ، سواء عند ديستوفيسكي أو بهاء . تعقد « محاورة الجبل » بين محورين : المحور الذي يؤمن بقوة المال وينساق وراءه ، والمحور الذي يعرف قوة المال ويفضل أن يعيش مسكينا ، ويموت مسكينا ، ويخسر في زمرة المساكين . أما المحور الأول فيمثل « السمسار » . وأما المحور الثاني فيمثل موظف صغير كان ذات يوم طالبا جامعا وشاعرا ، لكنه عندما قرأ

شعره على زميلة له أغرقت في الضحك • وهو الآن يلعب شراء أوراق
اليانصيب ، وقد ذكر له السمسار أنه ربح « البريمو » وحاول اقتناعه بأن
يعطيه الورقة الرابعة : « المال معي نعم ولكنه حين يزيد ، بأشياء مثل
ورقتك فإنه يزيد ، وحين لا يزيد ، فإنه ينقص • ألا تفهم ؟ لا تهتم سوف
تفهم ، قلت لك سأستثمر لك مالك • سندخل به مزايدات • سنشتري
تحفا بسعر التراب ونبيعها بالذهب • لا أحد في مصر يعرف قيمة الأشياء
مثلى • اسأل عني إن شئت • ربما لا يجبنى أحد في باب اللوق ، ولكن
الكل يعرف من أنا • سنشتري أرضا رخيصة ونبيعها بأضعاف ثمنها •
أشياء كثيرة سنفعلها ، وكلها بالقانون • سأعطيك إيصالات وستأخذ حقا
كاملا • ستعرف معنى أن يكون معك مال يزيد لا مال ينقص • وساعتها
ستصبح قويا • لن تحتاج للملايين الوظيفة وستتفرغ لمواجهة الحياة •
ساعتها ستجد ألف واحدة ترضى بك ، وحين تقول لهن شعرك فسيجندنه
جميلا حتى ولو كان عن الشقق النظيفة وقطعتي نيره • سوف تنتقم •
لكن الموظف الصغير يرفض الغواية ويصر على أن يظل واحدا من يسميهم
السمسار بالأوباش : « أظن أنني واحد من الأوباش » • • « وهل تريد
أن تعرف شيئا آخر ؟ أظن أنني أريد أن أبقى واحدا منهم • سلام • »

هؤلاء السماسرة الذين ينتشرون الآن في كل مكان ، هم الذين
شوهوا وجه القاهرة المشرق • هم الذين قطعوا الأشجار ، وهدموا البيوت
الصغيرة الجميلة • هذا ما تقوله القصة • لكن الحديث عن الهامات بهاء
المبدعة ، ليس هنا موضعه •

فلنعد إذن خفافا سراعا — كما يقولون — الى قصة على ماهر إبراهيم ،
لنجد أن الباحث عن « شيء للمستقبل » يعود الى مصر — بعد أن حصل على
كل شيء في أجازة قصيرة للبحث عن « مقبرة » !! • لا مقبرة • توت
عنخ آمون • ، ولا كما تعود الطيور المهاجرة بعد الرحلة المضنية لتموت في
أعشاشها ، وانما لتكلم الرفاهة • وهو متذمر لعدم توفيقه ، يتحدث بلغة
الماء ، الذي يشعر بأن امتلاءه يمنحه الحق في امتلاك الدنيا ، ويتحسر على
الوقت الضائع — بلا جدوى — في الوطن : « عشرة أيام ضاعت في البحث
عن مقبرة » • • عرضت على الحكومة أن أدفع بالعملة الصعبة ، بالدولار
والله • • • « أنا ياسيدي مقدر لمستوليائي ، أريد أن أؤدى رسالتي
كاملة : في أول سنة دفعت خلو رجل في شقة فسيحة بالدقي • وكلاما
ولد لي ولد أحجز له وهو بعد رضيع مكانا في المدرسة الألمانية ، وأشتري
له شقة تملك ، وأحجز له سيارة « نصر » وأدير له مبلغا لتعالجه
ولمستقبله ، حتى البنات ، كل بنت لديها جهازها من الآن • هذه هي
رسالتي في الحياة ، أن أضمن لأسرتي حياة كريمة • زوجتي والحمد لله

عندها من المصاغ ، والسبائك ما يكفيها هي والأولاد طول العمر • والآن بقيت مشكلة المقبرة • • »

ويبدو من حديثه أنه مستريح الضمير مطمئن البال ، لا يشعر بأية « مشاكل حقيقية » • بل يعتبر نفسه بطلا من أبطال العصر يحرض على أداء رسالته كاملة : « بتعبي ومجهودي في المملكة وقيت أسرتي مذلة الوقوف في طابور الجمعية ، وعذاب المواصلات العامة ، ومدارس الوزارة • ولكن هانذا اكتشف بعد عشرة أيام من الوسائط والتنقل بين السماسرة ومكاتب المحافظة ، أن هناك طابورا للمقابر • • » ولا شك أن أسرته – التي تركها بمصر – كانت بحاجة الى وجوده معها ، أكثر من حاجتها الى السبائك والسيارات وشقق التملك ، وأنها لن تشعر بأدنى « مذلة » وهو يتف لها ، أو تقف معه في الطوابير ، تعاني كما يعاني غيرها ، وتناضل في بيتها •

وأحسب أنه كان يريد أن « يستثمر » زوجته أيضا • فهو لا ينظر إليها الا باعتبارها « مشروعا » • « مدرسة » كان من الممكن أن يجد لها « وظيفة ممتازة في المملكة » • وأحسب أنها تعرف خصاله وتشمئز منها ، أو على الأقل لا توافق عليها ، فقد فضلت البقاء مع الأولاد • أو بتعبير أدق : الفرار بنفسها وبأولادها : « كلا ، الأسرة في مصر ، أنت تعرف مشكلات الأولاد والمدارس ، كما أن زوجتي تعمل مدرسة • كان من الممكن أن أجد لها وظيفة ممتازة في المملكة ، ولكنها فضلت البقاء مع الأولاد • • »

اننا لن ننساق وراء التداعيات المعقدة لنصل الى النتيجة المرعبة التي وصل إليها إبراهيم عبد المجيد في مقدمة الفصل الذي نشرته « ابداع » من روايته : « بيت الياسمين » (٩) • المقدمة تقول : « عاد مدرس كان معارا الى الشارقة • برقيته لم تصل • فتح باب شقته بالمساء ودخل بهدوء ليفاجئ زوجته وطفليه بالسعادة فتحت باب غرفة نومه فوجد زوجته تحت رجل ، نظرت اليه ونظر إليها • عاد بهدوء الى الخلف • عرفت قدماه باب الشقة وهو يسيره بظهوره • خرج وهبط السلم بظهوره أيضا • نزل الى الشارع بظهوره ومشى في الطريق بظهوره ، كل من يراه يوسع له في ارتباك • ظل يدور في الشوارع تسلمه لبعضها يمشى الى الخلف وعيناه شاخصتان الى الامام • الاسكندرية كلها صارت تعرفه • يوسع له الناس وتقف له اشارات المرور والسيارات ، وطفلاه يتابعانه • ينظر إليهما وينظران اليه • يمد لهما يديه ويمدان أيديهما ، لا يستطيع التوقف ولا يستطيع التقدم نحوهما ، وكلما أمسكا يديه انفلتتا منهما • اختفى الرجل وطفلاه منذ أيام ، وحلمت أنا به ، وقد لحق بالقضاء يدور حول الأرض وطفلاه يدوران حول القمر • »

اننا نعتبر مقدمة هذا الفصل « قصة قصيرة جدا » تنفرد بدلالاتها المضمرة لتدين « كل الهجرة » الى بلاد النفط ، وهي تكثف رحلة العذاب والشقاء المشحونة بالأمال العراض في اسبأغ السعادة على الأهل ، التي تنتهى - مهما طالت - الى الدوران حول الأرض والقمر بعد فقد التوازن ، أو اكتساب توازن مغاير لا أدرى . لكننا لن ننساق وراء هذه التناعبات المعذبة هنا ، وسوف نحصر جهودنا في إطار شخصية « شىء للمستقبل » الرئيسية لنراه - كما يقول محدثه عنه في سؤال عابر ولكنه في الصميم - يريد أن « يضمن أيضا الموت والآخرة » . فعندما وجه اليه السؤال واشتم منه رائحة نبرة لم تعجبه ، رمقه بنظرة تنم عن تهكم وشفقة وقال بزهو صادق منتصر : « يا أستاذ لقد حججبت حتى الآن تسع حجج ، عن أبى ، وعن أمى ، وعن نفسى ، وسأظل أحجج طالما كان لى عيش فى المملكة » . أما سمعت عن ثواب الحاج فى الآخرة ؟ » . نعم . . . ها هو يريد أن يمتلك الآخرة كما يمتلك الدنيا ، وبأيسر السبل المتاحة . وقد استدعت هذه الفقرة الى ذهن حوارا جرى بين سيدى بشر الحافى - الذى كان يمشى فى شوارع بغداد فى عز ازدهارها حافيا - وبين أحد التجار . جاء التاجر يوما يودعه فقال :

- قد عزمت على الحج أتأمرنى بشىء ؟

- كم أعددت للنفقة ؟

- ألفى درهم .

- فأى شىء تبتغى بحجك . . . نزهة . . . أو اشتياقا الى بيت الله . . .

أو ابتغاء مرضاة الله عز وجل ؟

- مرضاة الله .

- فإن أحببت مرضاة الله وأنت فى منزلك ، وتنفق ألفى درهم ،

وتكون على يقين من مرضاة الله . . . أتفعل ذلك ؟

- نعم . . .

- اذهب فأعطها عشرة أنفس : مدين يقضى بها دينه . . . وفقير يلم

شمعه . . . ومعيول يعول عياله . . . ومربى يتيم يفرحه ، وإن قوى قلبك أن

تعطيها لواحد فأفعل . . . فإن ادخلك السرور على قلب امرئ ، وتغيت

لهفانا ، وتكشف ضر محتاج ، وتعين رجلا ضعيف اليقين . . . أفضل من

مائة حجة بعد حجة الاسلام . . . قم فأخرجها كما أمرناك ، والا فقل لنا ما فى

قلبك .

— يا أبا نصر .. سفرى أقوى فى قلبى .

هنا تبسم سيدى وأقبل عليه قائلا :

— المال اذا جمع من وسخ التجارات والشبهات ، اقتضت النفس أن يقضى به وطر يشرع اليه ، فظاهرت أعمال الصالحات ، وقد آلى الله على نفسه ألا يقبل الا عمل المتقين .

كأنا نترأى فى « المسيح يصلب من جديد » يحكى لنا قصة شبيهة بهذه القصة ، وان لم يكن بطلها تاجرا جمع ماله « من وسخ التجارات والشبهات » وانما راهب حارب التظاهر والظهور منذ يقاعته ، واستجاب فى شيخوخته للهااتف الطاهر النقى : « كنت جالسا ذات يوم الى جانب معلمى .. فقص على فى ذلك اليوم مغامرة » ، قال لى انها حدثت لصديق له من الرهبان ... كان حلم حياة هذا الراهب - صديق معلمى - أن يمن الله عليه بوسع رحمة ويزور القبر المقدس ، ويسجد أمامه ، فبدأ يطوف بالقرى يجمع الصلقات ، ومضت السنون وهو على هذا الحال حتى أصبح شيخا ، وجمع خلال هذه الفترة ثلاثين جنيها ، وهو قدر من المال يقى بحاجته للقيام برحلته . واعترف . واستأذن معلمه . فأذن له ، وبدأ رحلته .

ولم يكده يخرج من الدير حتى أبصر رجلا فقيرا ، مهلهل الثياب ، صاحب الوجه ، حزينا ، منحنيا على الأرض يجمع الأعشاب . وما أن سمع الفقير عصا الحاج تدب على الحجارة حتى رفع رأسه وسأله :

— الى أين يا أبانا ؟

— الى القبر المقدس يا أخى ، فى أورشليم ، سأطوف به ثلاثا ، ثم أسجد أمامه .

— كم من المال معك ؟

— ثلاثون جنيها .

— أعطنيها ، فان لى زوجا وأطفالا يتضورون جوعا . أعطنيها وطف حولى ثلاث مرات ، ثم اركع أمامى واسجد ، وارجع بعد ذلك الى الدير .

أخرج الراهب الجنيهاث الثلاثين من حافظته ، وأعطاهما كلها للفقير ، وطاف حوله ثلاثا ، وركع وسجد أمامه ، ثم عاد بعدها الى الدير .

علمت بعد ذلك أن الراهب الذى عزم على السفر ليحج الى القبر المقدس هو معلمى نفسه ، وأبى تواضعا أن يقول لى ذلك صراحة .
وهناك الليلة ، وبعد هذه السنين الطويلة ، أعرف من هو ذلك الفقير الذى التقى به معلمى فور مغادرته الدبر .

صمت اذ بدأ صوته يتهدج . ودنا رفاقه منه وهم جلوس فزق،
الأريكة الحجرية . وسألوه فى لهفة :

— من هو ؟

وتردد لحظة . وأخيرا سقطت كلمته من فمه كحجرة ناضجة
تسقط فى الحديقة وسط سكون الليل :

— « المسيح ! . . » (١٠) .

لا شك أن هذا النموذج يعيش عيشة راضية ، ولا يشعر بأية
« مشاكل حقيقية » أو على الأقل تعد مشاكله « أكثر احتمالا من طلب
ركوب الطائرة والعودة . . » لكنه — فى نظرنا — مضلل . ضللت الظروف
التي تمسك بخناق المنطقة . . . وضلله المال . . . وضلل نفسه بنفسه .
ولا ينبغي أن نتركه فى حاله كما يريدنا بهاء طاهر حينما يقول : « فان
لم تكن مؤمنا بأن بقاءهم ضرورى للصالح العربى المشترك ، وان لم تكن
مؤمنا بهذا الصالح المشترك أصلا ، فان بقاءهم على الأقل ضرورى لصالحتهم
هناك فى الخليج ، ولمصلحتنا نحن فى مصر . . » .

البتروليون أيضا يقولون نفس الكلام لمواطنيهم . وقد أثر فى
المتعاقدين — هكذا يسمونهم — المصريين كثيرا ، نداء وجهه أحد الوزراء ،
لا باعتباره مسئولا ضخما ، وإنما باعتباره شاعرا الى مواطنيه ، يحثهم
فيه على معاملة المصريين بالحسنى ، حتى لا يعاملوهم بالمثل بمجرد أن
تطأ أقدامهم مطار القاهرة ، ومصلحتهم فى مصر كثيرة . قال ذلك بعد فترة
وجيزة من اسناد وزارة أخرى إليه بالإضافة الى وزارته . فقد كان —
وقتها — فتى مدلا ، ولم تمض فترة قصيرة حتى أراد أن يثبت ولائه ،
ويثبت أهليته للثقة — أعانه الله فى محنته الحالية — فأذاق المتعاقدين
الأمرين فى الوزارة الجديدة بحجة اصلاح ما أفسده سلفه الذى اختير
للعمل بمنظمة دولية .

وعبارات الترغيب هذه تعد بمثابة تسكين أو ترضية خاطر ، سرعان
ما تنقلب الى ضدها عند بزوغ أول مؤشر جديد . ونحن لا نسعى وراء
التهدئة مهما تشبثت بالصالح العام أو الخاص المشترك أو القاصر على أحد
الطرفين ، وإنما نسعى وراء إيضاح الرؤية ، حتى نهيئ التربة لابنناق

الحل • وفى اعتقادنا - وأى شئ يقبل اثبات العكس - أن للبترول أثره السيئ على المنطقة كلها ، يستوى فى ذلك البلدان التى تفجر البترول من أرضها ، أو تلك المتاخمة لها ، وقد تنبه بعض أدباء ومفكرى دول البترول الى الخطر ، ودقت أعمالهم نواقيس التحذير من الوافد الجديد للغريب ، وإن لم ترتفع فى غالبيتها الى مستوى الأزمة لنبرتها العالية المتعالية العدائية • وهناك من جرفهم الحنين الى الماضى الذى كان يعتمد على الرعى وصيد اللؤلؤ ، فاستلهموه : اما للتطهير أو للبحث عن المجتمع الطاهر ، وعلى رأسهم الشاعر القطرى مبارك بن سيف ، والشاعر السعودى غازى القصيبي ، والقاصة الكويتية ليلى العثمان (١١) •

« وانظر ! انى أبتنى اتفلك المائج

باقصى حبي

والطوفان يبدأ ،

من ينبوع الخوف ،

والرعب ، والغضب القانى ...

هلا ، يا حمامة الجوجؤ والنأى

الى يا ثعلبا قديما سيقانه البخر ،

يا بغاغا ، يا أصغر الفئران !

فلكى فى الشمس يغنى

فى ختام صيف أنعم الله عليه ..

والطوفان بزهر الآن (١٢) ..

الهوامش :

- (١) ابداع ، أغسطس ١٩٨٤
- (٢ ، ٣) خواطر مقترب عن عدد القصة القصيرة - ابداع ، نوفمبر ١٩٨٤
- (٤) ابداع . ديسمبر ١٩٨٤
- (٥) لمى حديث بهاء طاهر عن كتاب الستينات قال : ولا أقول ابداع ان كتاب الستينات انطلقوا من فراغ كما يبالغ البعض • فمن ورائهم تراث فكري كبير من الصلابة ومن التفنن كان آخر عمالقه هله حسين العظيم *
- (٦) حديث شريف
- (٧) ابداع ، مارس ١٩٨٤
- (٨) ابداع ، أغسطس ١٩٨٤
- (٩) ابداع ، يناير ١٩٨٥
- (١٠) ترجمة شوقي جلال ، مراجعة الدكتور نعيم عطية ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٢
- (١١) نرجو ان تطالع بعض هذه الاعمال قريباً ، وكذا قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » التى لم نتحدث عنها بعد *
- (١٢) ديلان توماس ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا *

النسدير

يصور التراث رجل الجزيرة العربية ، في صورة الفارس الشهب
الشجاع الكريم ، الذي يأبى الضيف ، وينصر الضعفاء ، وبذبح ناقته
الوحيدة - وتقول بعض القصص المعانا في المبالغة « انبه » !! - لقراء
الضيف .

صحيح أن بعض كتب التراث - وخاصة « الأغاني » ذلك الكتاب
الشامخ الذي مسح المجتمع العربي مسحا اجتماعيا يكاد يتصف بالشمول -
تضم بين دفتيها صورة تقيضة عديدة . الا أن هذه الصور لم تخل بالتصور
العام الذي ظل محفورا في ذهن المثقف العام القابض على دينه أو معتز
بعرقه . في الأراضي المحيطة بالجزيرة . هذه الأراضي التي استقبلت أهل
الجزيرة في قرون تحطهم المدينة استقبال القوم لعززه المذل .

والذين حلوا الى الجزيرة العربية بعد تفجر البترول ، كانت أزمته
أنهم حلوا هذا التصور معهم . فصلموا صلما كبرى عندما لم يقابلوا
عنتره بن شداد في طرقاتها المضادة للامعة . ولم يلصوا الى مائدة حاتم
الطائي العامة . أو يتبادلوا الحديث مع قيس بن الملوح أو حتى تأبط
شرا . وأصيبوا بخيبة أمل عظمى عندما رأوا الكرم المستقر في افئدتهم
وقد تحول الى جشع ، والشجاعة الى بطش ، والغروسية عنجهية .

واذا كانت هناك نقاط ضوء ، فهي فضلا عن قلتها وندرتها تعيش
منزوية منطوية ، تقدم الخير على استحياء وكأنه جريمة خلقية . ولا تفرى
على التفوه بكلمة مضادة الا مضغا . وكأنها تخشى وهي تدين التعالي
والخطرة والشراسة ، ان تتهم بالضعف والخروج على التقاليد التي تائف
من مخاطبة العميد الجدد الذين يسمون بالمتعاقدين .

وبطبيعة الحال فقد ردوا هذا التحول الى أموال البترول المتدفق
بغير حساب ، التي أحالتهم الى مجتمعات غريبة شاذة كتجمعات أثرياء الحرب
وتجار الأسلحة وتجار الشعوب والأسواق العالمية السوداء ، بل أشد
بطرا وانسياقا وراء أهواء النفس في بعزة المال السهل . فاذا كنا قد
سمحنا أن أثرياء الحرب : تجار الخيش والخردة ومسروقات الكامب كانوا
يشملون سجناء الرافضات في النوادي الليلية بالأوراق المالية النادرة ،
فاننا نقرأ ونسمع اليوم أن أثرياء البترول يدهرون عشيقاتهم وبنهن ذهبا .

وأنهم ينثرون المال نثرا في الطرقات كلما استوقفتهم إشارة مرور ، لكي يلتفتوا انتباه المارة الأوربيين المتحذرين الى أنهم يمتلكون ما لا يمتلكون . ولا يهابون بما يجدون من أجله ، فلا يثيرون سوى السخريه والرثاء .. والاشمئزاز من التصرف الهمجي .

والحريصون من الرحالة الجدد ، على أمجاد الماضي أو انسانية الانسان تظلم الحسرة دنياهم ، وهم يتصورون المصير المحتوم للبذخ والترف والبطر والفسق والفجور ، ويضعون أيديهم على قلوبهم وهم يدعون الله أن يهدي هذه التجمعات سواء السبيل ، حتى لا يعودوا من جديد ضعافا يتكفون الجحيج .

أقول التجمعات ، ولا أقول الشعوب أو الدول بعد أن تحولوا الى جماعة مترفة من تلك الجماعات التي أشار اليها القرآن الكريم وهو بصدد الحديث عن اعادة اهلاك القرى .

وقصة « النذير » للطبيب (١) وفائي مجله حجازي - الفائزة بالجائزة الأولى لنادي القصة عام ١٩٨٣ - تنصب من نفسها « نذيرا » جديدا يصرخ في قومه : « ألا هل بلغت ؟ » اللهم فاشهد . ويرى وفائي حجازي الذي يبدو أنه عانى كثيرا من المشكلة ، وهو في طريق البحث عن بذورها . انها لا تكمن في الثراء الفاحش الذي هبط على القوم فجأة ، وانما في سبب الثراء .. لا تكمن في « أموال » البترول ، وانما في « البترول » .

والراوى طبيب مصرى يشرف على الشئون الطبية لفرع شركة بترول عالمية في اماره ما . ويحمل نفس اسم المؤلف : « دكتور حجازي » . وربما أثره لما يوحى به من انتساب الى الجزيرة . والامارة غير المسماة تفصح عن نفسها من كثرة ترداد لفظة « العين » . ومن قوله : « نسيتم أن أضيف معلومة .. لقد أصبح بها أكبر استوديو في المشرق العربى للتسجيل التليفزيونى » . وما كان اغناء عن مثل هذه الاشارات . فالعمل ينسحب أثره على كل بقعة عربية كانت تعيش عيشة البداوة الى أن انطلق المارد الجبار من جوفها . لكن تلك عادة الكتاب الجدد دائما : التسجيل الحرفى للاماكن والشخص بكافة ابعادها الحقيقية .. وحتى أسمائها . فالكتاب المبتدىء يرتبط بالصدق الأخلاقى أكثر من ارتباطه بالصدق الفنى . وقد تستمر هذه العادة مع بعض الكتاب العظام فيزاجون مزاجة معجزة بين الصديقين . وقد يصبح الصديق الأخلاقى عند البعض زيادات تعيق مسيرة الصبل الفنى .

وتبدأ القصة بوجود باحث فرنسي أرسلته أكاديمية العلوم الطبية بباريس لأجراء أبحاث طبية ، ومعه توصية من المركز الرئيسى لشركة البترول ليقوم الطبيب المصرى بمساعدته • ويحدد الباحث البيولوجى مهمته حينما يقول : « ان بحثى لا يمتنيه الناحية الاقتصادية • فما أريده تأثير البترول من الناحية البيولوجية والفسولوجية على البدوى الذى يعيش القرن العشرين فى ثياب أجداده فى جاهليتهم • ثم فجأة يجد نفسه فى مجتمع البترول •• كيف تتغير شخصيته •• كيف يصير تفكيره •• عاداته •• تقاليده المتوارثة •• أخلاقياته •• ثم صحته •• قوته •• صناعته التى اكتسبها من حياة الكفاف والجفاف •• ثم هب أن حالته المالية لم تتغير •• وظل على فقره •• ولكن فى محبط البترول هل يحصل نفس التغير •• أعنى هل للبترول فى حد ذاته تأثير مباشر •• وعن أى طريق يؤثر فى وظائف الناس البيولوجية ؟ •• ان كل من تراء حولك قد تغيرت شخصيته •• تذكر كيف كانوا قبل ظهور البترول فى إبارتهم •• الوداعة •• السماعة •• الاخلاص •• الحب •• بل كيف كانوا ينظرون إليك أيها المصرى وهم يعتبرونك مثلهم الأعلى فى السلوكيات والرقى •• ثم كيف صاروا يعاملونك بعدما امتلكوا المارد الأسود •• »

وتذكر المصرى ••

تذكر الحفاوة التى استقبل بها مع أولى خطواته على صحراء هذه الامارة منذ عام قادمًا مع عمال ومهندسى الشركة لبده الحفر والتنقيب عن البترول •

وتذكر الجفاء الذى عاناه بعد ستة أشهر من تفجره •

وتحمس لنظرية الباحث الفرنسى : « ان البترول يتكون فى باطن الأرض خلال آلاف السنين نتيجة تحلل كائنات حية •• فهو بهذا يحمل عنصر الحياة فى مكوناته •• وفى معامل الأكاديمية بباريس قمت ببعض الأبحاث فى محاولة لاكتشاف هذا العنصر •• وأمكننى أخيرا من ايجاده ، وعزله وسميته « البترو بلازم » وأحضرتة معى لأبدأ أبحاثى التطبيقية •• والمطلوب حاليا أن نشر على شخص لم ير البترول للآن •• ثم نتبع خطواته فوق رمال البترول خطوة •• خطوة •• »

ومن هنا تبدأ القصة فى اتخاذ مسارها العلمى مستفيدة من تخصص الكاتب • فالكاتب يزاوج فى عمله بين تجربتين : ثقافته طبيا ، ومعاناته مهاجرا فى أرض نفطية • وعنما يجد الشخص المطلوب يسميه « ابن لعبون » • وهذه التسمية - فى حد ذاتها - تدل على معاشرة حقيقية لواقع تجربته بالامارة • اذ أن أشهر شاعر نبطى هو محمد بن حمد بن لعبون ، الذى ولد ببلدة « كرمه » من قرى « سدير » ثم تنقل بين الكويت والزيبر

والبصرة الى أن توفي بالكوفة شاباً في حياة أبيه متأثراً بالطاعون الذي حل بأهل العراق عام ١٢٤٧ هـ ويقال له « الجارف » .

ويقول الشاعر السعودي الكبير حسين سرحان (٢) انه كانت له « ربابة » يعزف عليها أغانيه ، اذ كان ذا صوت حلو ندى ، وأن هذه الربابة كانت تتألف من هيكل خشبي يظرف بأى جلد ، توضع له قواعد قوسية في بدايتها ونهايتها من شعر ذبول الخيل ثقيلة . أو خفيفة وفق اللحن والشدة والإرخاء . وكان يسميها « فريجة » بالتصغير ، وينشد عليها كل لواحجه وأشجانه وغرامياته ومنها قوله :

قالت فريجة وأنا مضيموم

أرفع لها الفن وتشيله

يا الله يا حى يا قيوم

اكتب غنائى من الليلة

كم طاح في الحبس من مظلوم

وكم وادى تاه فى سيله

والله لولا الحيا واللوم

لصبح وقول : يا هيله (٣) .

وسواء شاء كاتب القصة أو لم يشأ ، فإن القارئ المطلع على التاريخ الأدبى للجزيرة منذ أواخر العهد العثماني سوف يربط بين الشخصيتين : شخصية الشاعر النبطي العظيم محمد بن حمد بن لعبون ، وشخصية بطل القصة عبد الله بن سليمان بن لعبون . وأن هذا الربط سوف يولد عنده مقارنات ثرية بين شخصية العربى قبل البترول الذى تشبقت قدماء من طوال الترخال بحثاً عن لقمة الميش فى العراق . ومع ذلك ترك بصمات خالدة على أديم الصحراء ممثلة فى قصة كفاحه المضنى ضد القحط ، وفى أشعاره التى واکبت هذا الكفاح متباكية على الطلل ، منتصرة لمن زج فى السجن ، مظلوماً ، متأسية لحال الوادى الذى جرفته السيول وما يؤخر له ، متأبية عن الصياح : « يا هيلة » رغم أن الصرخة تمرق الصدر . بين شخصية عربى القحط ، وشخصية عربى النفط الذى لم تشهد بصماته سوى موائد القمار ، وأجساد العرايا من النساء والغلمان .

كذلك فإن هذه المقارنات ، سوف توسى إلينا - شاء الكاتب أم أبى - بأن البترول هو الطاعون الجديد . الجارف ، الذى سوف يودي بحياة ابن لعبون المعاصر شاباً .

وابن لعبون - كما تصوره القصة - كان يرعى الغنم حول عين ماء على مبعدة مائة ميل داخل الصحراء « متوسط الطول » أعرج العود من الجوع .. مقوس الظهر من كثرة ما انحنى على الرمال يبحث فيها عن عشب أخضر يأكله .. كلامه نصفه همهمة ونصفه أبيات من الشعر ألبّطى .. وهو الشعر البلى العامى فى عصور الجاهلية .. عندما رأى سيارتنا أجفل منها واختفى .. وتحايّلنا كثيرا حتى اصطدناه وخملناه عائدين الى مواقعنا » .

ويلفت انتباهنا فى هذا النص عبارة : « كلامه نصف همهمة » ؛ فهى ملاحظة ذكية أخرى من واقع التجربة . اذ أن طريقة نطق أهل هذه البلاد التى جابها ابن لعبون على قسميه من نجد حتى مشارف العراق طريقة غريبة وآية الغرابة أن الألفاظ تخرج من الأفواه مثلجلجة مرتجة مشحونة بالتأتأت المتتالية والهمهمات المتعاقبة . وأن أحاديثهم تأنى - غالبا - مبتورة النهاية أو تكاد : وفى النهاية يجعلونك تتخذ أنت القرار وإن أوحوا اليك به من خلال همهماتهم المرهقة . والأغرب أنى شاعلت بعض الشباب سليمى.النطق يتعملون عند التخاطب مع مسئول نجدى تقطيع الكلمات بالارتجاجات والهمهمات . وكأن هذه الطريقة هى وثيقة المواطننة . وهى ظاهرة جذيرة باهتمام علماء اللغة ، علمهم يخرجون من دراستها بغير الانطباع الذى خرجت به . اذ أنى أشعر إن هذه الطريقة هى ثمرة عهود طويلة من القهر وانعدام الأمن التى جعلت الانسان لا يأمن منبة أى لفظ يخرج من فيه .

أما تعريف الكاتب للشعر النبطى فهو تعريف قاصر . وبدون دخول فى تفاصيل ليس هنا موضعها نرى انه كان فى غنى عن ايراد : لكن يبدو أن الذى جذبته اليه انه كتب قصته لمتلق غريب عن واقع التجربة .

ونضيف ان هذا الغريب سامع وليس قارئا . بين ذلك من أمثال عبارة : « نسيت ان اضيف معلومة .. » . وهذا الظن يجعلنا نتقاضى عن عبارة مثل « . وجدتنى اركب طائرتهن .. أقصبله بلادهم بكل ما فى قلب المصرى من طيبة وتسامح » . وذلك بعد أن من الله على ابن لعبون بالثراء ، وجد فى البحث عنه لمعالجة . فالطبيب المتسامح لا يصف نفسه بالطيبة والتسامح . الأوقع ايرادها على لسان غريب ، وحيدا لوركان محايذا . ولهذا فقد تقبلنا حديث البروفسور الفرنسى عن المصرى ودوره فى المنطقة قبولاً حسناً ، بعكس الحديث الذى جاء على لسان الراوى ، الى أن قر فى الدهن أن الراوى هنا مسامر يتحدث الى جماعة من المصريين - أهل بلده - عن تجربته . وفى مجال المسامرة يقبل كثيرا مما لا يقبل فى مجالات أخرى من أحاديث النفس عن النفس كالاغتراف والتذكر .

فهو مجال يجعلنا نفترض أن العبارة موجهة - من باب المجاملة أو النخوة الوطنية - إلى السامع ، وهو أمر مقبول .

* * *

الاتفاق أن يعمل ابن لعبون في حقل البترول - أي عمل - لمدة ستة أشهر يتسلم بعدها راتبه جملة . وبعد عدة أسابيع زاد وزنه رغم أنه كان يتناول نفس الطعام ، وانتصب عوده ، وصارت نظراته أكثر حدة ، وحديثه أكثر وعيا وسخرية حتى أصبح شخصا مختلفا تماما . وحدث أن سقطت عليه ماسورة أصابته بارتجاج في المخ وكسر في قاع الجمجمة . وفي غفلة من الطبيب المصري أعطاه البروفسور الفرنسي سائل « البترو بلازم » في الوريد بدلا من محلول الجلكوز . وكانت المفاجأة صاعقة : « ما رأيته ساعتها لن ينمحي من ذاكرتي طول العمر » لم يكن عبد الله ابن لعبون المصوص القصير . . . ذى العود المحنى والنظرة المنكسرة الذى أحضرناه من خول العين . . . كان شخصا آخر بدلا لي أطول مرتين . . . وأقوى مائة مرة . . . الذبالة التى تكاد تنطفئ في عينيه تشتعل وتوهج كأنها أشعة الليزر . . . ونظراتها تنطق بالاعتداد والعزة والانفة والتكبر . . . عضلاته تنفصه حيوية وشبابا . . . رغم أنه ظل طوال تلك المدة بلا أكل إلا الأتوية . شعر رأسه طال وتهلل كليلة الأسد . . . كان في وقفته كشمشون الجبار . . . حتى خفت أن يهدم الخيمة علينا . . . »

وبعد التحول الخطير الذى يذكرنا بتجارب ه . ج . ويلز في نطاق الرواية العلمية ، يرفض ابن لعبون أن يستمر في تنفيذ العقد ويطلب إرجائه المتأخرة : « حاولت أن أتنبه . . . فقله كنت لطيفة لقلبي أخيه . . . ألسنت أنا الذى أحضرته من البادية وسهرت على علاجه وتمريضه فقلت مداعبا : « ولا تنسى أنك متعاقد معنا على العمل ستة أشهر لم ينقض منها إلا شهران . . . ومن حقى أن أقاضيك لتخضعن باقى المدة » . . . وكأنما لدغته أفعى . . . فهب واقفا وهو يصيح « انت . . . انت . . . انت تقاضينى . . . إنا أخدمك . . . اسمع يا مصرى يا قوال . . . يا أكل اللحمس . . . أنا أبدا لا أخدمك ولكنك انت الذى جئت بلادى لتخدمنى وتشبع رزقك » . . . واندفع خارجا . . . ودمعة ساخنة تنحدر على خدى وأنا أتمتم « حنى انت يا لعبون » وكان هذا آخر عهد لي به . . . »

تعمدنا القصة في تكوينها على أسلوبين . الأول : أسلوب الخيال العلمى ، والثانى : الأسلوب الواقعى . أما أسلوب الخيال العلمى فتتسم به القصة في قسمها الأول الذى ينتهى بتحول ابن لعبون إلى شمشون ، ومغامرة المصرى والفرنسى لبلاده . وفى هذا القسم يجعلنا يحكم ثقافته العلمية عن الكرات الذموية والهيموجلوبين وسرعة الترسيب والبلازما وغيرها .

وفى القسم الثانى يتحدث عن التغيرات التى طرأت على الإمارة بعد عشر سنوات من تركه لها . فالإمارة التى تركها وطرقاتها زمال بكرتهم فيها الأيقار والماعز ، أصبحت مدينة حديثة تضارع القاهرة اتساعا وتفوقها راحة فى شوارعها وارتفاعا فى عماراتها وكثرة فى سياراتها . وقد أصبح لها سفارة فى مصر . وشركة طيران . وينهى هذه الفقرة بقوله : « وكانوا أخذوا المدنية من ذيلها ! » . ليضع يده على المدنية الكاذبة التى تكتفى بالاستيراد للاستهلاك . وبأى شئ تستورد أنواع الزخرف ولوازم الرفاهية ؟ . يبيع الأرض على دفعات . أو على حد تعبير لمجلس الدولة الفرنسى فى حكمه : « إنها تصدر قطعة من بعد قطعة من أرض الوطن » (٤) .

أما سبب هذه الزيارة الجديدة . فبرقية من ابن لعبون محولة إليه من مقر الشركة الرئيسى فى باريس . كان قد شيد « قصره المنيّف » مكان العين الذى وجدوه يرعى الأبل حولها . انه الجنة بلا شك . لكن لشد ما تغير ابن لعبون : الجسد منكور ، والكرش منفوخ ، والوجه محتقن . . . مسخ شمشيون الجبار . فصار كالخرتيت .

فى هذا القسم يحاول أن يثبت مقولة كان قد فجرها فى القسم الأول : البترول « يحيى ويميت » . أو كما قال البرفسور الفرنسى فى نهاية القصة : « شكرا على تقريرك الذى أكد أبحاثى الأخيرة . . ان البترول بلازم لا يهب القوة والنشاط الا للخلايا البكر النظيفة النشطة . أما الخلايا التى انهكها الترف والخمر . . المكتظة بحبيبات الدهن ، فانه يتفاعل مع دهنها فيشعله . ويحرق الخلايا والأنسجة احتراقا ذاتيا من الداخل لا تظهر آثاره بسرعة . . فانه احتراق بطى . . قد يطول سنين . ولكن حتما إلى انتشار ودمار . . وما حالة عبد الله بن لعبون الا نذير . . »

والذى حدث أن ابن لعبون توسل إليه أن يطلوبه بذلك السائل السحري الذى شفاه من إصابته فى الموقع . وعندما أخذ يهيك صارحه بالحقيقة ، وانسحب الى غرفته . وساعة احتضاره استدعوه فأشار إليه ليدنى أذنه من شفّتيه وهو يهمس فى تقطع ويمه يده بزجاجة تفوح منها رائحة البترول : « دكتور حجازى . . لماذا لم ينفع سحرى هذه المرة ؟ بعد حديثك الليلة . . حاولت أن أعيد التجربة . . ووشقت بضع قطرات من البترول ولكن . . لماذا . . وقد كان نعمة - نعمتى التى أنعم الله بها على - لماذا صار لغبتى التى سميّتنى . . » . وارتخت يده قسقتت الزجاجة على الأرض بصوت يعلن وفاة عبد الله بن لعبون . . .

لم يستطع القسم الواقع أن يرتفع إلى مستوى القسم الخيالي العلمي . لقد أثر الكاتب في القسم الأخير أن يخاطبنا بالمنطق المعقول لا المنطق المتخيل . فكان علينا أن نحاسبه بنفس المنطق ، لنرى أن ابن لعبون كان في النهاية ميت ، سواء أشرب قطرات البترول أم لم يشربها . وذلك وفق سياقه ذاته : « كأن الترف قد كسا جلده بطبقة سمكة من الدهن زحف حول قلبه فاختنقت حركته . . . وتخلل عضلاته فترهلت . . . وأدى ذلك إلى هبوط مزمن مع تضخم . . . وكانت الحبر قد أتت على كبده ومعدته . . . فلم يبق منها الا تليفات وقرح ، وزاد على ذلك ارتفاع كبير في ضغط الدم . وهبوط كلوى حاد يظهر على جسده تنفخات وأوراما . . . كان من الصعب أن أخبره بحقيقة حالته فقد كان من الواضح انه في أيامه . . . أو ساعته الأخيرة . . . »

فبعد أن أقتنعنا بأن البترول « يحيى » لم يقنعنا بأنه « يميت » . وبقي السبب تكامنا في الترف والانغماس في الرفاهة . ومن ثم فقاء هدم نظريته المتخيلة في هذا القسم . وأصبح البترول كالاتجار في السوق السوداء والاتجار بمصائر الشعوب وما شابهها . يتمركز دوره في الحصول على الثراء السريع ، الذي يوصل في الأمم غير المتحضرة إلى الترف المهلك للقرى . أما سقوط « زجاجة البترول » معلنة وفاة ابن لعبون فكان رمزا مسرحيا مصطنعا .

أن كسوة الفكرة المسبقة لحما أمر بالغ الصعوبة . وقد لاحظنا في القسم الأول اقتران الصفاقة والعنجهية بالقوة والنشاط ، عندما انتفض ابن لعبون قائلا للمصري : « يا فوال . . . يا أكل المدمن » . ولا اعتقد أن ثمة تلازما بين الصفاقة والقوة ، والا لانسحب أثر ذلك على الدول الغربية التي تفجر البترول من أرضها . وتلك نقطة ضعف أخرى في الفكرة الأساسية ، كنا نتوقع أن يرأب صدعها بموهبته النشطة في القسم الثاني مقلما تبريرا لهذا التلازم . وإذا كانت الصفاقة والتنازع بالأطعمة طارئة على ابن لعبون ، فأنها لم تتولد من البترول ، وإنما من الثراء الجاهل الذي يكتفى بالتعامل مع المنجزات الحضارية لا ابتدائها . وتعامله معها ليس تعاملا حضاريا ، إذ أنه يسخرها للمفاته الفنية . لا لتنميته الفنية .

ورغم أن القاص لم يوفق التوفيق كله في كسو فكرته الأساسية باللحم ، فقد كان موهوبا في جذبنا إلى متابعة القصة حتى النهاية بنفس الروح الحساسة التي دبت في نفوسنا منذ قراءة أول فقرة . لا شك أن وقائي حجازي موهبة جديدة جديدة بالرعاية .

الهوامش :

(١) مجلة القصّة - العدد ٤٩ - يوليو ١٩٨٤ .

(٢) راشد من رواد الحركة الأدبية في الحجاز ، ولد بمكة المكرمة ١٣٣٤ هـ وتلقى دروسه بمدرسة النلاح وتركها عام ١٣٤٩ هـ (راجع « وحى الصحراء » طبعت عام ١٣٥٥ هـ . بعض من ١٩٣) .

(٣) من مقالات حسين «رحان» - النادى الأدبى بالرياض ط ١٤٠٠ هـ . من ٢١٥ .

(٤) بنوك بلا فوائيد للكتور عيسى عبيد ط دار الاعتصام ١٩٧٦ ، ص ٤٧ .

رحلة الليل

يرجع التوق الى السفر في مجموعة : « رحلة الليل » (١) الى قصة : « الثابت والمتحرك » التي نشرت عام ١٩٧١ . كنا قد أسلمنا العقد السابع للتاريخ ، وأسلمنا أمرنا لله . لكن هزائم العقد السابع المريرة كانت تزحف على الثامن لتصبغه بالوانها القاتمة المتقيحة . اليس هو وليده ؟ ابنه البكر ؟ اذن ، فلتجثم الهزيمة على صدورنا ، ونطوق أغناقنا ، وتكتم أنفاسنا . فالعناكب المقترصة القايضة على مقدراتنا مازالت هي . هي . وما زالت تفكر بنفس العقلية . . . لنمنى بنفس النتائج . بعد الهزيمة النكراء تعللوا بأن العدو . آتانا من الغرب ، وكنا نتوقع أن يأتينا من الشرق . وفي بداية السبعينات تعللوا بالضباب . لا مفر . ومن يرد الخلاص فليفر بجلده . . . لا بوطنه . يقول مكسيم جوركي : « النهاب الى بلاد بعيدة هروباً . والنهاب الى حياة جديدة ثورة » . لكن وجودنا أصبح كلمته . ولا حيلة لنا غير السفر ، علانية ونحن خارج الحدود . نستطيع أن ننظر الى أرض الواقع - متحررين من الخوف - لنستشرف طريق الخلاص الجباجى . هكذا طن البعض . اما الجماهير الغفيرة التواق الى الهجرة ، فقد حصرت الأيام السواداء أمانها . فى البحث عن الأمن الفردى من الجوع والخوف . . .

قصة : « غرفة فى نهاية الممر » (١٩٦٩) تقدم رؤية كابوسية لهذا الواقع . الراوى شخص مسحوق يعيش فى فندق . يتطلع من نافذة غرفته الى نوافذ المنازل المقابلة فيشاهد الحياة الأسرية السوية ، بصراتها ، وبكاء أطفالها ، وملاعبها ، وأطباقها . يعود الى السرير ويفتح الحجاب ليعيش مع خطابات حبيبته وأبيه . حبيبته تحلم ببيت واسع وأطفال يلعبون . أبوه يحلم بالدواء فقد اشتد عليه الكرب . يعود ذات مساء فيجد غرف الفندق مفتوحة الأبواب وأشياء مبعثرة . يبدو مع العادين الى الإدارة . تقول الإدارة : « انك قد تراها تزحف بجوارك رافعة كيس السم فلا تعباً بها . ربما تظنها حشرة مسالة من تلك الحشرات التى خلقها الله لحكمة لا نعلمها . . . ولكن انتبه . . . احترس . . . كن يقظاً . فتحنا الغرف لنضمن سلامتك انتبه . . » (ص ٧٤) يصعدون الى غرفهم : بعضهم يؤثر السلامة بالحيلة والحذر ، وبعضهم غير مصق . عند الظهور يستلقى كعادته على السرير لكن عينيه لا تنظران الى الخارج . سرعان

ما ترتدان الى الداخل لتتسلقا حوايط الغرف من الأرض الى السقف . انه لا يصدق أنهم أمسكوا بواحدة . ومع ذلك نراه يقفز فجأة ويتفحص السرير . وتتوالى الشائعات عن عدد المقارب التي أمسكوا بها . وفي الليل تسمع صرخة قطيعة متحشجة ، فيبعثون أشياء الصارخ ولا يجدون شيئاً . وتتوالى الصرخات مع توالى الأيام . ويكشف لنا الراوى عن حقيقة أسبابها حينما يتحدث عن نفسه . ها هو يطفىء النور فيدوى الصمت . وتجوب أذناه الغرفة ملتقطة صوت اللathi ، جاذبة آياه أمام وجهه : « أكافح بحواسي كلها فيزداد اقتراباً . أسمع وأراه فى الظلام بشسعا كريحها . . . أتحنس لزوجته وأسمع داخل رأسي . . . يفع . . . ينفت السم من جسمه الذى ليس محددا ويفع . . . اضيء النور فجأة من خوفى . . . لا شيء . . . لا شيء لكنه قرب الفجر يأتى . . . يجاصرني فى السرير . . . انكمش . . . انكمش حتى اكور . . . لا أستطيع أن أضغط جسمي أكثر من ذلك . . . افتح فمي وأصرخ . . . » (ص ٧٨) ويعود فى المساء فيجد اللافتات المحذرة تملأ المحيطان . كلمة المقارب ليست مكتوبة بل مصورة بخط أحمر على هيئة عقرب . يرى الخطوط الحمراء تكبر . . . يضحك من الوهم فتكبر . . . يعلو على السلم - فى الصباح - بأقصى سرعته فتتبعه . تتجمع أمام باب الفندق : « أنتظر صابرا أن تترك الباب وتعود . . . أفكر أن اسمحها ثم أترجع . أخيرا أجد مكانا صغيرا لجزء من قمى أرتكز عليه واقفز خارجا من الباب » (ص ٧٩) .

فى قصة : « النهار . . . والليل » (١٩٧٠) تخف حدة الكابوس ، لكنه مازال يشكل العمل . فى النهار يعيش مسحوقا ، وفى الليل ينتصر على ساحقيه . لكن - حتى فى الحلم - لا يأمن من عودتهم اليه . حشرات موزومة نعم . لكنها تتسائد وتتكاثف وتتكاثف من تكثيفه وتجريه اسلحتها على جسده . والحوار يدور حول ذبحه أو رجه أو جلده . وحتى فى اللحظة يجد أن المعركة الكابوسية قد تركت آثارها فوق عينيه : جرح غائر يمتد من الجانب حتى الشعر . وقد تحدثنا عن هذه القصة عند نشرها لأول مرة ، قائلين : وإذا انتقلنا الى أزمة الانسان المعاصر التي يحاول عبد الله خيرات كشفها من خلال رحلتنا اليومية العادية ، فسوف ننقل فى نفس الوقت من الخارج الى الداخل ، من على أرض الواقع الصلبة ، الى أغوار النفس المتعبة . ففى قصة : « رحلة النهار . . . والليل » يسحق الانسان ، ليعود ليسحق من جديد فى كل يوم . وهو كسينيف على وعى تام بأزمته . . . لكنه مصيره ، لكنه ما زال يحمل الصخرة على كتفه الى أعلى الجبل ، لتنزلق عند القمة هاوية الى السفح فيعود ليحملها من جديد . . . ان قلبه مقعم بحب الدنيا : « أجد الدنيا مضيئة ، أشجار الشوارع تتعانق من أعلى ، والعصافير تلتقط فوقها . . . الأرض مهيبة لى . . . ولا أثر لذرة واحدة من التراب » . وجهه للدنيا يجعله يقبل على « الانتصارات السهلة »

كالمتعة التي يحققها عند حلالة ذقنه ، بل ويخرج الى الشارع الذي يخشى له الهزيمة بروح المناضل الذي تحرسه اليقظة ، لكنه يفاجأ بنتوط وأحجار صغيرة في طريقه لا تلبث أن تكبر وتتضخم حتى تصبح صخورا يبدأ في تسلقها بحذر الى أن يهده التعب . وحين يعود الى داره يكون قد هزم تماما. كما يتضح من موقفه من الاتوبيس في حالتي ذهابه وأوبته . ففي الصباح كان مقاوما في بزة الحرب « لما ازدحم الاتوبيس الضيق بألف رجل متجهين بأثس قليل الحيلة .. لم أقنع مثلهم .. لم أنفذ شروط اللعبة ، رفضت أن أضع رأسي أو كتفي في الاتوبيس وأترك بقية جسمي على الأرض ، بذلت مجهودا كبيرا .. سحقت الأقدام وضغطت الاكتاف وصرخت من رائحة العرق .. أثار رجح .. أميل .. أسقط .. أشتم التراب .. أكل العرق .. أغرق وأطفو وأغرق .. عندما تأتي محطتي يلفظونني بقوة فأتسحرج في الشارع .. وفي البيت يحاول أن يحقق انتصارا وهميا « تبدأ المحاكمة .. أنا المتهم كل يوم .. أنا الذي يخسر المعركة « فيدعو أعداءه للحساب « لا أريد أن أخوض كل يوم هذه الحرب الحقيرة » ويهزمهم . لكنهم حتى في الخيال يعودون فيتكاثرون عليه ويصيبونه بجرح غائر فوق عينه اليسرى « يمتد من الحاجب حتى الشعر . ورغم كل هذا يقوم في الصباح ليملا وجهه برغوة الصابون « أجد الجرح يؤلمني ألما شديدا .. فأضع يدي عليه وباليد الأخرى أحاول أن أغسل وجهي » (٢) .

وقد كانت القصة عند نشرها لأول مرة تحمل عنوان : « رحلة النهار والليل » لكن المؤلف عندما ضمها الى المجموعة جذف لفظة : « رحلة » وربما لوجود رحلة أخرى هي : « رحلة الليل » التي حملت المجموعة اسمها .. وربما لأن الرحلة بطبيعتها مؤقتة ، وتعاقب « النهار » والليل ، يتصف بصفة الديمومة . كذلك فقد استبدل لفظة : « تغنى » بلفظة : « تلقط » في « العصفير تلقط فوقها » . ويبدو أنه يدب على النباش في أعماله المتميزة لديه . فإذا كان لفظ « تلقط » محايدا ، و « التلقيط » أو « اللقط » يكون - غالبا من فوق الأرض لا من فوق الأشجار ، فإن « تغنى » كان أكثر مسايرة للجو العام المشبع بالتناول في الفقرة المعنية وحدها . وفي : « لغة التحليق والصمت » (١٩٦٩) تغيب « الرؤية الكابوسية » لتحل محلها « الطريقة الكابوسية » في التناول . وطريقة القول هي القول نفسه . انه يلاحق الواقع ملاحقة لا تقل عن ملاحقة الكابوس لنا غرابة وقتامة. من خلال عبور شاع مزدحم ، ليقبض على أسباب فقد روح الاقتحام والجسارة . لا شك أن هزائنا المتكررة كانت تفرض علينا النوص في أعماق النفس لنصل الى جذور المسألة . ربما كان ذلك هو السبب في نبرة تلك القصة « التربوية » . وسابقتها « التعويضية » ، وان أبعدت « النهار

• • والليل ، نهايتها عن هذا الطريق لتلتحم مع قرينتها : « غرفة في نهاية الممر » في تصوير الكابوس الجاثم على الصدور ؟



وقه تنتهم بالصنف ، اذا ما حاولنا أن نسقط على قصة : « غرفة في نهاية الممر » مشاعرنا الخاصة المنبثقة من همومنا ونفرضها على الآخرين • • فهي قصة متعددة الطوايق • وللمرء أن يعيش في الطابق الذي يجلو له • ففي الفن لا توجد أزمة مساكن : لكن المجموعة التي اجتذبتها تعضد النظر اليها من خلال همومنا • ونحن نرى الوطن كله في هذا الفندق الذي « يؤجر مفروقا » • كنا تنبات النكتة التي كانت متداولة في تلك الأيام • ويرعب نزلهم « زوار الليل » حقيقة وايها • وقد تمكنت الشخصية المحورية من الفرار • • لكن الى أين ؟ لا ندرى ؟ أما في قصة : « الثابت والمتحرك » فقد بيتت البنية على السفر ، بقرار شخصي مطلق الارادة • ان « غرفة في نهاية الممر » وقرينتها : « النهار • • والليل » يمثلان العقد السابع خير تمثيل • أما « الثابت والمتحرك » وقرينتها : « رحلة الليل » (١٩٨٥) فيمثلان العقد الثامن •

وتعد الشوارع المزدهجة والأتوبيسات ، هي الأماكن المفضلة عند عبد الله خيرات للعلالة على الاختناق وعدم التواصل الانساني • رايها في قصة : « النهار • • والليل » • ويدع تصويرها في قصة : « لعبة التحليق والصمت » • ويلتقطه صديقه - الذي غاب عن مصر طيلة ثلاث سنوات - في : « الثابت والمتحرك » من وسط الزحام قائلا : « أما زلت تجرى ؟ » • نعم • • نحن في بلاد الجرى بلا هدف • • وبلا غاية ، أكثر من اللحاق بالأتوبيس أو حفظ التوازن وسط الزحام • الجرى من أجل الجرى • وقد أصبح السائقون الى الهجرة هم مثلنا الأعلى • وأصبحت كلماتهم تحيطها هالة من القداسة ترتقى الى مستوى النبوة • مقابلة عقوية لا يابه بها الراوي ، بعد أن تقطعت أوصال العلاقات « الطيبة والحيمة » كثيرا ما التقى بأصدقاء في مناسبات عدة • وكان يبدو وزوجه في غاية الخجل لتسيانهم • لكن الطرفين كانا موقنين - بعد تبادل العناوين وتأكيده المواعيد - أنهما لن ييرا بالموعد • • كنا جميعا نشترك في لعبة • لذلك فقد دهش عندما أخذت زوجه الأمر على محمل الجد هذه المرة • لكن « النداهة » تحرص على مواعيدها : « اذا كنت صادقا في رغبتك فان اجراءات السفر هذه الأيام هيينة • • التفقت الى زوجتي » اذا كنت تجبن » (ص ٤٩) •

ولا يسافران في هذه القصة . بيد أننا نعرف أنهما قد عقلا العزم على السفر من خلال تحركات الصورة التي علقنا أخيراً في الصالون . يذكر أنه اشتراها ذات يوم من أجل « ألوانها الزاهية » أو ربما لأنها لم تكن « مزدحمة » - بعد أن بات محاصراً بالزحام - فلا يوجه تدخل اطارها المذهب غير بطتين بياضين : تفرد احدهما جناحيها كأنها تهم أن تطير . وتمت الأخرى رقبته المقوسة لتفرد رأسها في الماء ، فلا يختلف الا جزء صغير من منقارها . وفي وسط اللوحة زورق صغير يفصل بين البطينين ، ويلقي ظل شراعه المثلث مثلثاً آخر شديد الاحمرار في مياه البحيرة الزرقاء . على شاطئ البحيرة غابة كثيفة من الأشجار تزحف على المياه وتمتد وتتكاثر ، فتضيق - الى حد كبير - المسافة المائية المنوحة للبطينين والزورق بحيث يبدو من المستحيل أن تتحرك البطينين أو الزورق أية حركة مهما كانت صغيرة .

ان المؤلف يعلق الحلم هذه المرة على الحافظ ، ليتابعه الراوى كما سوف نرى - متابعتنا لجزيان الأحداث على الشاشة الصغيرة - وقد ظل في حالة كمون الى أن حركته الزيارة . ومن التصوير نشعر بأنها لوحة رخيصة فاقعة الألوان ، لتعبر خير تعبير عن شخص الألمانى التي تتعلق بها وزوجه . وقد رأها في موضعها الجديد - الذى سوف نجعلها فيه - بعد فتح النافذة ، ذات ألوان صاخبة « محددة منفصلة عن بعضها البعض » تماماً . (ص ٤٥) بيد أنه اقتناها من أجل وضوح الرؤية بعيداً عن الزحام . كما نلاحظ أن البطينين هما الزوج والزوجة . وأن الزورق هو وسيلتهما للابحار . الا أن الغابة الكثيفة بأشجارها الزاحفة على مياه البحيرة تعوقهما عن الحركة . وقد أهملت هذه اللوحة طويلاً بعد شرائها . إذ تركت في الصالة الممتدة حتى غطاها التراب . وما هى زوجه تزج ما علق بها ونقلها زاهية الى الصالون . وقد عانت الأمرين لتثبيتها في موضعها الجديد . وهى لا شك نقلة كبيرة من اللاشعور الى الشعور . لكنها كانت مازالت قريبة من رأس صديقه ، وكأنها أفكاره المتصاعدة . وعندما بدأ الصديق يتحدث عن مناخ البلد الذى هاجر اليه . نظر الراوى الى اللوحة فإذا بالزورق يهتز اهتزازاً خفيفاً . وكانت « المياه من تحته تتحرك وتصنع في حركتها موجات صغيرة بطيئة لا ترتفع كثيراً عن سطح الماء . لكن ما هى الأمواج تقوى وتواصل انخفاها الى الشاطئ فتختفى شيئاً فشيئاً لظلال الأشجار المتكاثفة وتتسع مساحة المياه الزرقاء ، ظل الشراع يفتت ويذوب نقطا صغيرة ضائعة في المياه الصاخبة . تحركت البطينان فبعت احدهما أكبر من الأخرى وكنت أظنهما متماثلتين ، سبحتا كل في اتجاه الأخرى حتى التقتا أمام الزورق » (ص ٤٧) وعند نقلة أخرى بالحديث تناولت الأرض الواسعة الخضراء ، والأشجار التي قبلو مفسولة : « ضفقت إحدى

إلبطين بجناحيها ، طارت فرحة ويطنها تلامس الأمواج - سبحت الأخرى تحت الماء ، خرجت من مكان لم أتوقعه وهي تنفض قطرات الماء عن جسمها * (ص ٤٨) لم يكن يسمع شيئا كثيرا مما يقال ، لكنه كان ينفجر معهم بالضحك * وكانت ضحكاتي تخرج من قلبي حين يستعيد الزروق بصعوبة شديدة توازنه للحظات ويشق طريقه وسط الأمواج المتلاطمة ، وحين أجد البطة الصغيرة تسبح بعناد ضد التيار * (ص ٤٨)



المكان الثالث - بعد الشارع والأتوبيس - الذي يلجأ اليه عبد الله خيرت للدلالة على الاختناق والانقصاص هو المكاتب المصلحية . رأينا هذه المكاتب في « النهار » والليل « من خلال رؤية كابوسية ونشاهدنا في : « رحلة الليل » - ونضيف إليها : « تشابه » - من خلال تتبع للواقع بطريقة الكابوس ، أهم سماته التراكم والغرابة الكافكاوية ، رغم كونه واقعا مبتادا نبتلعه في منارة ، ونعايش معه ، كما ابتلعه وتعايش معه الشخص المحوري في القصتين ، بخلاف قصة : « النهار » والليل » .
وها نحن نراه منذ أول كلمة بقصة : « رحلة الليل » يلهم صاعدا هابطا سلم العمارة التي تشغل المنطقة التعليمية أدوارها العليا ، دون أن يبدى تبرما ما : « لم يكن خائفا ولا مضطربا كأصحاب الحاجات المتوجسين ، بل كان يتسم رغم الإرهاق الشديد * انه لا يتوقع مفاجآت من هذه الغرف المغلقة والمفتوحة ، دخلها كلها مرات ويعرف ما فيها وأساليبهم في معاملة الناس ، هنا وقع أوراقا وهناك ختمها ، وفي غرفة ثالثة تشاجر في البداية ثم تدرج بالصبر واستمع الى نصائح أفادته كثيرا * تعودت عليه الوجوه حتى ظن البعض انه موظف معهم ، خصوصا حين كان يتوقف بين الأشواط المتتابعة وينضم الى المجموعة المرحّة أمام البوقه يشرب الشاي ويضحك ويشارك في الحديث ويؤجل مثلهم دفع الحساب حتى آخر اليوم أو اليوم التالي * وفي لحظات الضيق القليلة خلال الشهور الطويلة كان يقترب من باب المدير محاولا التفاهم مع الساعي والسكرتيرة : « لكنه لم يدخل أبدا ، فماذا يقول ؟ هل كل من لا يجد موظفا على مكتبه يشكو للمدير ؟ هل تريد أن توقع الأوراق ناقصة ؟ وهكذا تصفو نفسه ويجري مع الناس الذين يلتقي بعضهم بالخط فينهي إجراءاته بسرعة ، أما الباقون فيجرون معه ، ولم يسمع أن واحدا من هؤلاء أو غيرهم أقحم المدير في تلك المسائل الروتينية * انه في النهاية هو المستول ، فقد كان - لقلة خبرته - يأتي في أوقات متقطعة غير مناسبة ، أما الآن فهو يصحب الموظفين في مهمتهم وعودتهم ، وينهى بعض الإجراءات ببطء شديد ، ولكنه بالقياس الى الشهور الماضية يتقدم » (ص ٧ ، ٨)

ونواجه بهذا الجو المكتبي الكئيب مرة أخرى فى قصة : « تشابه » .
 اننا - مع هذه القصة - نعيش خارج مصر . لكن موبقات العالم الجنوبي
 واحدة . ففي المصالح نجد أيضا التناوب والتكاسل والتعقيد المكتبي . يقف
 الراوى وصاحبه - الذى يخطو خطواته الأولى فى بلاد الغرب - أمام الموظف
 المختص . يأخذ الموظف الأوراق ويهد لها ملفا « بكسل شديد » ويكتب
 عليها رقما . ينبه صاحبه بالعربية لحفظ الرقم ولون الملف ، والرجل
 يتابعهما « متثابها » دون أن يفهم شيئا : « انك اذا أردت شيئا من هذا
 الموظف أو غيره فلن يسمعك اذا لم تذكر له رقم الملف ، ليس مهما أن تقول
 له اسمك ، بل الأفضل ألا تفعل هذا اختصارا للوقت ، اذكر الرقم فقط ،
 فإذا بدأ يبحث عنه يمكنك أن تساعده بقولك : لونه أزرق » (ص ٣٣)
 لقد تحولوا فى الغرب الى مجرد أرقام ، والملف - فى أغلب الأحيان -
 عرضة للفقء ، لأنه لا يستقر فى مكان واحد ، واذا ما فقد الملف لم يعد
 الرقم يجدى . وجودك ذاته معلق بوجود هذا الملف : « الا اذا كنت لن
 تحتاج الى شيء : لن يحدث خطأ فى راتبك مثلا . لن تسافر . . انظر الى
 هؤلاء الناس الذين يلهثون حولنا صاعدين هابطين ، ان هذه الساعة هى
 وقت الافطار ، لكن هؤلاء جميعا يفضلون أن يقضوها هنا بحثا عن مصالحهم
 كما ترى . . خذ حالتى مثلا : اننى أقدم طلبا فى البداية لأقول لهم اننى
 أريد لزوجتى أن تسافر . فيذهب الطلب مع الملف الى موظف ليرى اذا كان
 من حقها أن تسافر ، ثم يعود الى رجل آخر يشبه مدير الحسابات عندنا
 ليحسب النقود ويقرر ان كانوا هم الذين سيصدقونها أو اننى سأتحمل
 جزءا منها ، وبعد ذلك يكتب موظف ثالث خطابا الى شركة الطيران ، وهناك
 موظف آخر يكتب لادارة الجوازات . . » (ص ٣٤) . ان الصدفه وحدها
 هى التى انتشلته من هذه البركة الأسنة فى « رحلة الليل » . دق أحد
 الأبواب ودخل ليسلم ويثرثر كعادته . لم يكن الموظف موجودا فهم
 بالخروج . لكنه فوجئ بفتاة تسأله عما يمكن أن تفعل له . وفحصت
 أوراقه « باهتمام هادى » وانتهت خلال اسبوع .

قد يقضى الانسان عمره بحثا عن طريق للخلاص . . عن طاقة نور
 صغيرة . قد يكون الطريق الصحيح خلفه أو بجواره ، لكن من يشأ الله
 أن يضلّه فلا هادى له . كانت هذه الفتاة هى ضالته . كيف لم يرها من
 قبل ؟ سألها فقالت : « كيف ترانى اذا كنت تنظر دائما فى الاتجاه
 المقابل ؟ » من تكون هذه الفتاة ؟ لقد تعرفنا - فيما سبق - على تجربة
 عبد الله خيرت مع الكابوس : رؤية وطريقة . ورأيناه يخوض مع المعادل
 الموضوعى تجربة ثرية من خلال لوحة البيطيين . والآن يبدو أننا ندخل
 معه عالم الأسطورة حيث يعيش الخيال الجامح فى وئام تام مع العقل ،
 ولتندخل الأرواح والملائكة والشياطين والجن تدخلا مباشرا فى حياة الناس

محددة مصائرهم • عندما اقترب منها أكثر : « اكتشف أن السفر يشغل جزءاً صغيراً من تفكيره • وأن المهم أن يذهب إليها كل يوم يحدثها هذا الحديث الذى لا ينتهى ، ويرأها وهى تهز رأسها وتستمع •• كانت عينها تجذبه فيتقدم واتقا » (ص ١٠) وعندما حجزوا له مكاناً بالطائرة شعر بأن كل ما حدث كان مصادفات لا تصدق • حتى الفتاة التى لا يعرف اسمها قابلته مصادفة أيضاً « لقد ظل سنوات يحلم ، حتى تعب ، بدفء العالم وتلقائيته مع فتاة كهذه بالضبط ، تجيد الاستماع والفهم ، وتنظر إليه بعيون الواسعة ، فلما التقيا كان عليه أن يسافر » (ص ١٢) وعندما جلسا على شاطئ النيل صارحها : « الآن لا أريد أن أسافر » فحدثته عن الذين يسافرون ولا يعودون ، ولكنه ليس منهم • من أين جاءت هذه الثقة وكأنها تطلع على الغيب ؟ وفى المطار تبدو كما لو كانت وراء كل تسهيل لأمره • رأها تتابعه وتبتسم • وكان يتقدم : « بعض الناس كانوا يخرجون من الصف ويعطلون • أما هو فكان يتقدم ، كأنه كان يدفع من الخلف » (ص ١٤) • لقد أعطلته فى المطار شرائط سجلتها له بالأمس ليسمعها هناك • وظرف مفتوح يداخله صورتها وعنوانها واسمها • وعندما استقل الطائرة فتح الحقيقة : « علاقة غريبة ، انه لا يعرف الا اسمها الأول فقط « أحلام » أحلام ماذا ؟ » (ص ١٥) سيعرف الآن ، وسيكتب لها خطاباً فور وصوله كما وعدا لكنه لم يجد فى الحقيقة شيئاً • خفق قلبه بعنف « والطائرة تشق طريقها موعلة فى قلب الليل » (ص ١٦) •



ترى من تكون هذه الفتاة ؟ هل هى قدره ؟ أم أنها أحلام تحققت ؟
•• أم أحلام تتأبى على الواقع ؟ أم العمل كله مجرد أضغاث أحلام ؟

تميل الى صب هذا العمل فى القالب الحلمى • وترى أن هذا الحلم يحمل بين جنبيه صوت النذير • ففى اللحظة التى تحلق فيها الطائرة بعيدا عن أرض الوطن ، تنقطع كل الأسباب التى تربطنا به ، لنعيش فى التيه • لكن الشخص المحورى المتوحد فى هذه المجموعة لا يسمع صوت النذير • إذ نراه فى قصتى : « تشابه » و « ملك الشرطي » يرحل بعيدا ، ثم يعود - كما أكدت النبوءة - فى قصة : « الكاميرا » لينشد نشيد البجعة فى وطنه •

لقد رحل الى العالم الجنوبي ، وليس الشمالى كما رحل صديقه فى : « الثابت والمتحرك » • فالرحالة لا تنهج نهجا مرسوما • انها ضربات قدر فى عصر الشتات • والكاتب لا يسمي البلد الذى رحل اليه حتى لا يتيم بالهجر كما اتهم محمد المنسى قنديل عندما كتب قصة : « انفتاة ذات

الوجه الصبوح » (٣) ولا تهمنا التسمية ، وانما التشتيت • ومع ذلك فيمكننا التعرف على ملامح هذا البلد من خلال : « تشابه » • « ملك الشطرنج » • فى الأولى نجد الأشجار الصحراوية الميتة تحيط بأرض المطار • والجو حار خانق ، فنحن فى موسم الجفاف وبعد قليل يسقط المطر • وتصبح كل هذه الأرض خضراء • • جنة • • لكنها متوحشة موحشة ، ففى « ملك الشطرنج » تواجهنا أشجار ضخمة لا يعرف أحد متى غرست ، ولا كيف تركت بينها هذه المسافات المتساوية ، فأقيمت داخلها البيوت المحاطة من كل جانب بسد منيع من جذوع تلك الأشجار المجوفة التى تسعى بينها الثعابين والعقارب فى الظلام • وليس المناخ الذى لم يعتادوه ، هو وحده الذى يناصبهم العداء • ان الأجانب هنا جزيرة وحدهم وسط بحر متلاطم من الكراهية • فهم يتحدثون أيضا - ككل دول العالم الجنوبى - عن ترشيد الاتفاق وتوفير العملة الأجنبية ، ويحملون الأجانب - فى ثرائهم بالجرائد والتليفزيون - النصيب الأوفى من مشاكلهم • • وبالإضافة الى الجو الذى تخلفه التعقيدات الادارية نجد أن القنصلية المصرية هى قطعة من أرض الوطن حقا ، كما تقضى بذلك قواعد القانون الدولى • فهى تزيد من تلك التعقيدات بالنسبة لمواطنيها حفاظا على تقاليدنا المربية ، وأهمها سوء التخطيط • فالقنصلية تبعد عنهم بمسافة سبعمائة كيلو متر ، وشركة مصر للطيران بمسافة سبعمائة أخرى ولكن فى الاتجاه المقابل • كما أن اذاعات القاهرة لا تكاد تبين ، والجرائد المصرية لا توجد فى غير القنصلية •

المتنفس الوحيد لهم هو الزيارات الأسرية • فى قصة : « تشابه » نراهم يعودون طبيبا مصريا يعمل فى المستشفى العام • كان الرجل قد شفى تقريبا • وكانت غرفته تتحول حتى وقت متأخر من الليل الى حلقات نقاش صاخبة : « لم يسمح للنساء والأطفال بدخولها ، فكان الرجال يثيرون قضايا لا تنتهى حول المسائل الصعبة ، كالدلالة الواضحة لسوء معاملة الموظفين الصغار لهم ، وفى هذه الأيام خاصة ، وانخفاض قيمة العملة ، وضرورة الهرب من هذا المكان قبل أن يفوت الوقت ، (ص ٣٧) وفى قصة : « ملك الشطرنج » يقضون « أرخص ليال » فى منزل أحدهم ، بين صراخ الأطفال وهمس النساء المتكومات قريبا من الرجال حتى المسامرات المسلية قد حرموا منها • وها هو صاحب البيت يقطع الطريق على الجميع ككل مرة • اذ يربط على بطنه ، ثم يصيح بثقة زائدة وكأنه يخاطب فيهم : « لا يمكن • • لا يستطيعون • • حتى لو سافر الناس جميعا ، فالصريون باقون • • هل من المبعول أن يستفتوا عنا ؟ لا يمكن » (ص ٥٣) • وفى تلك اللحظة يكون ابنه قد وضع الشطرنج تحت لمبة النيون الصفراء التى يتوهمون أنها تبعد عنهم البعوض والعشرات •

فتتحرك المقاعد لتصنع الدائرة ويبدأ اللعب • ومع ذلك فما أن تغيب الشمس حتى تتحرك الأسر الى سياراتها الصغيرة صامتة • وإذا بهم هنا : « ليس هناك مكان آخر ، هنا تأتي الخطابات ، وتعرف أخبار المسافرين والقادمين وأخبار مصر • هنا يلعب الأطفال ويتشاجرون ويبيكون ، وهنا الشطرنج » • لم تعد تفاجئهم الصيحات المنتصرة التي يطلقها صاحب البيت خلف المغلوب •• ولا المغلوب الذي يترك مكانه مطاطي الرأس ضاحكا بخجل وسط تعليقات الجالسين الساخرة •• ولا الألقاب الضاحكة التي يلصقها صاحب البيت بكل منهم •

لقد تحول المكان وأمله الى نقطة خامدة بين الحياة والموت •• بين الوجود والعدم • انهم مثل دوى الشطرنج يتحركون بفعل فاعل ، لا بإراداتهم الحرة • وأصبح الشطرنج هو كل شيء في حياة صاحب البيت ، رغم أنه لم يتعلمه الا منذ فترة قصيرة • اذ أنه استطاع به أن يوجد صلة ما بينه وبين هذه البيئة الغريبة •• بينه ملجأ به ، وبينه لاعبا ، يسيطر بارادته على الدمي ، وينجح في تحريكها الى الوجهة التي تحقق له الربح • وإذا كان هذا الربح يرمز الى مكاسب الغربة ، فهو لا شك ثمن بخس • ولكنه يظل الرمز الوحيد لتشبيته بالبقاء على هذه الأرض • ولأنه رمز هش فانه سرعان ما يتكسر ويهوى عند أول احتكاك له بالحياة الطازجة • تلميذ بالاعدادية قدم من القاهرة ليقتضى اجازته مع أبيه • فيهزمه شر هزيمة ثلاثة أدوار في دقائق معدودات • كانت مفاجأة أذهلت الجميع • قام الولد بعدها وهو يتصور أن الرجل قد زهد في اللعب • لكنه وضع يده على كتفه فجلس ليلعب دورا أخيرا بناء على طلبه وكأنه يتمسك بآخر خيط من خيوط الأمل • وكانت « ليلة عظيمة » لم يسبق لواحد منهم أن شهد مثلها • رفع الأولاد قرينهم على الأعناق ، وأسرع الرجال فانضموا للموكب ، ووقفوا أمام البيت المجاور يوقظون أهله بهتافاتهم ، ثم واصلوا السير • وكان صاحب البيت واقفا لا يزال يحدق في اللوحة والأصوات المرحية تصل إليه من بعيد • ضرب المنضدة برجله فوقعت وتبعثرت كل القطع • تنبه انه ليس وحده : « التفت فرأى وجوه النساء الضاحكة وأسنانهن البيضاء ، وحين فوجئن بنظراته الغاضبة غابن الضحك ، ولكن كل الأجسام كانت تهتز بقوة » (ص ٦٠) •



أحيانا يتحاربون على قتل الوقت بالحج الى المطار • في قصة : « تشابه » يتجمعون يوم الأحد بصالة المطار الصغيرة • ينتظرون الطائرة وكانهم ينتظرون « جودو » فالطائرة لا تأتي أبدا • وأثناء الانتظار يثرثرون

ثرثرة شاكية متثابثة ، ونظراتهم الكسولة تتابع أطفالهم • كانوا ينتظرون ولا ينتظرون • لكن مفاجآت غير متوقعة كانت تحدث دائما • الذين أكلوا قبل السفر أنهم لن يعودوا يعودون ، حاملين الجرائد والمجلات الحديثة ، فيتداولونها حتى تتمزق • كما كانوا يفاجأون بوجوه جديدة فيدهشون • ثم تعثرهم الفرحة لوقوع صيد آخر في الفخ ، يبررون بوجوده قرارهم : « لأننا رغم كثرة الشكوى نكتشف في هذه اللحظة أننا حين اخترنا أن نظل هنا ، فإنما كنا ننفذ القرار الصحيح » (ص ٢٩) • وتسير القصة مع هذا الوهم اذ يشاهد الراوى صديقه المخرج المسرحى المعروف يهبط من الطائرة فلا يكاد يصدق عينيه : « حتى أنت ؟ • وأين ؟ هنا ؟ » ويتذكر نضاله المجيد عندما كان يصر على عرض « المسرحيات البسيطة » فى المدن المحاصرة المظلمة أيام الحرب : « لقد عرفناه فى تلك الأيام نجما مثل هؤلاء الجنود الذين كانوا يقومون بأعمال خارقة مستحيلة لا يقرها ولا يجعلها قابلة للتصديق غير حب الوطن » (ص ٣٦) ويصعبه معه فى كل مكان ، ويعرفه بجميع الأصدقاء • وتكون صدمته كبيرة ، وخيبة أمله مريرة - لا شك فى هذا - عندما يعرف أنه ليس هو •

ان هذا المخرج المسرحى - فى نظرنا - هو ماضى الراوى الذى كان يظن انه جزء لا يتجزأ من كيانه • شخصيته • وأنه قد حمله الى هذه البلاد • فاذا الماضى ينكره لأنه قد قطع كل صلة به ، فى اللحظة التى وطأت فيها قدماه أرض هذه البلاد • بل فى اللحظة التى حلقت فيها طائرته فى سماء الغربة كما رأينا بقصة : « رحلة الليل » • وهذا الاحساس يعانى كل من يترك بلاده • فى رواية : « زهرة فوق تلال السيب » (٤) نجد صفوت عبد المجيد ينهى فصلها الأول الذى يعنينا هنا بقوله : « وتحت سلم الطائرة وقفت لحظة متأملا • ثم وضعت قدمي على الدرجة الأولى ورفعت قدمي الثانية عن أرض المطار • ونفضت عن قدمي تراب القاهرة » • هل هو الذى نفّض عنه تراب القاهرة ، أم أن تراب القاهرة هو الذى نفّض عنه ؟! • •

كان يعيش فى هذه البلاد بلا ماض ، ومن ثم بلا مستقبل • الذى يؤكد هذه النظرة أن أحدا لم يتعرف على المخرج المسرحى كما تعرف عليه هو • فى المطار أقبل الناس يرحبون بالأسرة الجديدة ، ولما عرفهم به لم يبد واحد منهم أنه سمع عنه من قبل • وعندما اصطخبه فى الصباح ليقلّم أوراقه جرب أن يقلّبه الى المصريين فأغاطه أن أحدا منهم لم يهتم • وبدا على وجه المخرج المسرحى الضيق فكف الصديق عن محاولاته • الشخص الوحيد الذى عرفه هو الطبيب المريض • كان يراه لأول مرة فرفع نصف جسمه عن السرير : « أنت ؟ هكذا قلت لنفسى الآن ، لقد

رأيتك في السويس - أيام الحرب • ولكن • ما الذى جاء بك الى هنا ؟ » (ص ٣٨) ومن هنا نعرف أن شخصية الطبيب شخصية لها ماض أيضا • فالمخرج المسرحى لا يظهر لغير المناضلين • أما الذين ليس لهم ماض ، أو الذين لا تؤرقهم هذه المشكلة ، فانهم لا يعرفونه • لقد أصبحوا جميعا مجموعة من القوالب المتشابهة ، أو عساكر الشطرنج ، فلا شىء هنا يميز المرء عن أخيه : « فى الليالى الحارة تحيط بنا الصحراء من كل الجهات نتشأب ونعيد الحديث عن المواقف القديمة ، التى ميزتنا قبل أن نتشابه هنا فى كل شىء : « عندنا سيارات ، ونشكو ضياع حقوقنا ، ونحول جزء من المرتب اذا بقى منه شىء » • كان هناك تفرد يعتز به كل منهم ، أيما كان نوع هذا التفرد ، حتى لو كان قضاء الصيف كله على البحر ، أو العمل مع أفراد الكورس « فى مسرحية مأساة الحلاج » •

اننا نعود مرة أخرى الى الاطار العلمى كما فى قصة : « رحلة الليل » • وتجعلنا « تشابه » نسحب الحلم على قرينتها : « ملك الشطرنج » رغم صيغتها الواقعية • فلا توجد هنا مصادفات مغرقة فى الخيال كما فى « تشابه » • والقصتان تنتهيان نهاية واحدة • وعندما يصل الكاتب الى « بؤرة الضوء » يعبر عنها بإجتياز « المسافة المظلمة » فى « ملك الشطرنج » • • « واجتازوا المسافة المظلمة ووقفوا أمام البيت المجاور يوقظون أهله بهتافتهم • ثم واصلوا السير » (ص ٥٩) وبالنزوح من « الدائرة المظلمة » فى « تشابه » • • ومشى خطوات ثابتة خارج الدائرة المظلمة ثم عاد : - أنت تعلم أن الأسماء والوجوه تتشابه أحيانا تشابها تاما • لا تزعج نفسك اذن • اننى لست هو • • مجرد تشابه » (ص ٣٩) •



آن للظائر أن يعود الى عشه • وقد عشنا معه فى : « ملك الشطرنج » أرحس ليال • ونعيش معه فى : « الكاميرا » أبخس ثمن • ذلك الثمن الذى ألمح اليه فى « ملك الشطرنج » يعود إلينا هنا واضحا محددا • ولقد دفع المقابل من « ضلوعه » اذا ما سمح لنا باستلهم قصة : « الصندوق » • لصالح عبد السيد • هذه القصة القذرة التى باورت ثمار الرحلة المرة • فالأولاد قد أصبحوا يعايدون صغيره لانه لا يعرف العربية • وتلك إشارة موحية • وإذا كان وجهه قد تغير ، فقد تغير أيضا وجه الوطن ، بعد انتشار المشاريع الوهمية ، وسعى اللصوص الى سرقة دماء المستثمرين الصغار المجمدة على هيئة أرصدة ، وانتشار المباني الشاهقة • أما السبب الذى خاض من أجله رحلة العذاب ، فهو الحصول

على شقة واسعة ، بدلا من شقته المظلمة الخائفة : « حين دخل هذه الشقة مع زوجته لأول مرة منذ أسبوع واحد كتب قبل ان ينتهى اليوم خطابا يعتذرو فيه عن السفر . كانت الشقة هي الهدف ، وقد تحقق الآن فلا بد أن يخرجوا جميعا من سجن الغربه القاتل . هذا السجن الذى أقام بينهم وبين الناس هنا وهناك حواطط عالية . وهو الآن يدرك صواب القرار الذى اتخذته مع أن هذه المشكلة كانت غائبة عنه حين كتب الخطاب . فلاى سبب ينشأ الأولاد بعيدين عن الوطن ؟ أى شىء يمكن أن يعوض هذا ؟ وكمن الوقت سيمر قبل أن يستقيم لسبانهما الذى اعوج بسرعة ؟ » (ص ٢٣) .

وتجئ زوجته أخيرا ، بعد سعادتها بترتيب الشقة الجديدة . يفوح حولها عطر أخاذ : « الذى أدهشه فى تلك اللحظة كان هو الثوب الليلي الذى ترتديه . لا يذكر انه رآها هكذا أبدا . لقد تعود عليها ملتفة فى تلك الملابس البيئية الباهتة ، وفى سنوات السفر الكثيرة كانت تعتمد ان تفسد مظهرها — مثل كل المصريات هناك — بغطاء عجيب مائل مستدير للرأس وملابس طويلة باهتة . . . » وكان لابد من تسجيل هذه اللحظة النادرة كما تعودوا فى بلاد الغربه . وتوهج الفلاش فأضحتكمها المفاجأة ، ثم غيرت مكانها مرات ، واعطت ظهرها للميدان حتى تظهر الأشجار الصغيرة خلفها . وينق الباب . ويدخل ثلاثة رجال لم يره من قبل ، يهتمونه بالتقاط الصور للجيران من الشرفة ، ويتركونه مهملين متوعدين . . . وهكذا يعود الكابوس للظهور من جديد ، لتتكرر لعبة : « النهار . . . والليل » .

وإذا كانت : « النهار . . . والليل » و « غرفة فى نهاية الممر » تمثلان العقد السابع ، وكانت : « الثابت والمتحرك » و « رحلة الليل » يمثلان العقد الثامن ، فإن : « الكاميرا » تمثل العقد التاسع : عقد عودة جيل الستينيات مهزوما كما خرج مهزوما . وقد كتبت هذه التجربة بمجاورها الثلاث — رغم تباعد أزمنة كتابتها — باللغة الطبيعية الصادقة التى نستخلصها فى الحديث اليومى فلم تجنح الى العبارات المفقدة أو المتعالة . لكن الحديث اليومى له مزلقه . ولعل أخطرها الانسياق وراء العبارات والتركييبات والألفاظ التى تلوكمها الافواه فى فترة ما حتى تفقد مدلولاتها . سواء أكانت من ابتكار العامة ثم انتقلت الى الخاصة ، أم من ابتكار الخاصة ثم حظيت بالقبول العام . وقد بدأ لفظ : « متميز » يفرض وجوده الحاد مع بداية الثمانينيات ، منتشرا كالعنودى من أقلام الكبار الى الصغار ، ومن الصغار الى وسائل الاعلام ، ومن وسائل الاعلام الى وسائط الاعلان . . . حتى أصبحت محاصرين به فى الجريدة والاذاعة والتليفزيون . . . وإعلانات الحائط . وأصبحنا نقرأ ونسمع عن « الموقع » المتميز ، و « السويتان » المتميز ، و « الحذاء » المتميز .

وقد جاء انتشار هذا اللفظ فى غيبة كاتبنا ببلاد الغرب ، فسلمت منه مجموعته ، وان لم تسلم منها الكلمة المكثفة العميقة التى تسطر على ظهر غلاف « مختارات فصول » • كما لم تسلم المجموعة من تركيب لغوى اشتهر فى الستينيات ، وصاحب نضج كاتبنا واستقامة أدواته التعبيرية • وقد أصبح هذا التركيب لازمة لبعض الألسنة مثل : « فى الواقع » و « حقيقى » و « فى الحقيقة » • ونعنى به : « ببساطة شديدة » الذى طُفح مع مثيلاته على بعض صفحات المجموعة : « ببساطة شديدة » • • « بصعوبة شديدة » • • « ببطء شديد » • • « بكسل شديد » • • وان لم يشكل ظاهرة مرضية توجب المحاصرة • لكن الفن بطبيعته يبنى عن القوالب أو الكليشوهات • وفى العشرينيات عندما اشتهر لفظ : « فحسب » وجدنا سعد زغلول العظيم يتصدى للمتحدثين قائلا : « ببساطة شديدة » • • وبصوت « متميز » : لم - لا يقولون فقط !؟

الهوامش :

- (١) مختارات فصول - العدد ٣١ .
- (٢) دماء جديدة في نادى القصة ، مجلة نادى القصة ، يونيو ١٩٧٠ .
- (٣) احتشار قط عجوز ، مختارات فصول ، العدد ٣٠ .
- (٤) زهرة فوق تلال السيب ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، سلسلة القصة والمسرحية (١٩٦) ، عام ١٩٨٢ .

ظاهرة الروائح في القصة القصيرة

كتب محمد أبو المصايطي أبو النجا قصة « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » عام ١٩٧٩ (١) ، فتأثر بها نفر من الكتاب ، وكتبوا على نهجها مجموعة من القصص القصيرة البديعة . وشخص هذه القصة غير متصالح مع مجتمعه ، ولهذا فهو يشم رائحة حريق دائما . وبذلك الرائحة تفتتح القصة : « لا أدري متى بدأت أشم تلك الرائحة ! رائحة دخان ينبعث من شيء ، لم تكن حادة أو نافذة، لكنها بعد أن تنبعت إليها بدت ملحة ومستمرة، دون أن تفصح عن طبيعة الشيء المحترق أو مكانه » . وكان في هذه اللحظة يقود سيارته ، وإلى جواره زوجه التي لا تشم شيئا . ويتسابه « قلق شامل ممض » عن مصدر تلك الرائحة التي لا يشمها غيره . وكان يتوقع أن يسمع صوت سيارة اطفاء أو اسعاف أو نجدة وهي تمرق بجوارهما ولكنه لم يسمع شيئا . والرائحة تنتقل معه من مكان إلى مكان حتى بدأ يالفاها ، وكأنها جزء من الجو في مثل هذا الوقت من السنة ، حين تنتشر موجات الضباب مسببة الاحساس بالزوجة والاختناق . ولا تشم زوجه غير رائحة الشواء المنبعث من المحل المجاور للمتجر الكبير .

والقصة تدور في دائرة الحلم أو الكابوس . وقد أراد الكاتب أن ينهنا إلى ذلك حين قال الراوي : « حين تدرك أنك وحلك ترى أو تسمع أو تشم ما لا يحس به سواك ، فأنت على حافة الجنون ، أو غارق في حلم كئيب . ولو كانت لك فرصة الاختيار - فأنت سوف تمني مثل أن يكون ما تراه أو تسمعه مجرد حلم ثقيل » . ولم تكن هذه - كما يقول - هي المرة الأولى التي يحلم فيها ويدرك خلال حلمه أنه يحلم ، دون أن يوقفه ذلك الإدراك من النوم . وهذه التأملات ، تدور - في زعمنا - في الإطار الحلمى أيضا ، لكنه يرتدى حلة الايهام بالواقع . وتؤكد نهاية القصة حلميتها ، فهي تأتينا على لسان راو ، ومع ذلك نرى راويها وقد أصبح - أغلب الظن في عماد الغرقى : « وجدتني أندفع أمام الجميع إلى قلب البحر ، تلك كانت هي الحرية الوحيدة المتاحة لي . وقلت لنفسى : لو كان ما أراه حلما فلتكن تلك نهايته ، ولو كان واقعا فهذه أفضل نهاية كان

آخر ما سمعته بعد ما خلبته صرخة زوجتى هو صوت يرتفع فى
« الميكروفون » ... »

ولا يستبعد هذا الاحتمال - بطبيعة الحال - احتمالا آخر ، وهو
انتشال الراوى من اليم • وهنا تأتى مقدرة القصة على الابهام بالواقع ،
رغم أن صوت الميكروفون فى الكازينو الساحلى قد طمان رواده حتى
لا يتحركوا لانقاذه : « لا تنزعجوا أيها السادة ، فذلك أيضا جزء من
العرض » • ولكننا نميل الى اعتبارها حلما ، لأن عودة الراوى الى الحياة
وتمكنه من الرواية يحصر القصة فى نطاق المرض النفسى الذى شفى منه
صاحبه • فى حين أنها أرحب من ذلك ، فهي تجربة وجودية ملحة
ومستمرة •

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد اعتمد الاحتمال الثانى ، اذ نراه
يتعامل مع القصة تعاملًا واقعيًا : « هو مسكون بهذين الهاجسين : الرائحة
والوجه ، ولم يكن سبيل الخلاص من طغيانهما الا حين عرض مدير
الكازينو على الجمهور عرضا حيا لسفينة تحترق والناس يقفون بأنفسهم
فى الماء طلبا للنجاة » فاندفع الى قلب البحر « (٢) • وإذا اعتمدنا هذا
التفسير فعلينا أن نعتبر حرق السفينة نوعا من « التخيل » (الفانتازيا)
فلم يبلغ الترف ملءه ، وطلب الاثارة منتهاه ، الى الحد الذى يفكر كازينو
ساحلى فى حرق سفينة لتسلية رواده بمنظر حريق نيرونى رهيب ، ومنظر
الركاب وهم يقفون بأنفسهم فى البحر طلبا للنجاة ، خاصة اذا كان من
الاماكن المتاح للتوسطى للدخل ارتيادها • وأسرة هذه القصة من تلك
الاسر • وقد تولد هذا العرض فى ذهن الكاتب من عروض السينما ، ونقله
بقصته الى المدير الذى قال : « انه مجرد عرض فاستمتعوا فقط بما ترون ،
أنتم لا تنزعجون حين ترون ذلك فى الأفلام • • • يمكنكم أن تقولوا انه عرض
مسرعى حى • ان كازينو الشاطئ الذهبى لا يدخر وسعا فى تسليتكم ،
وعلى الرغم من الظلام فالحريق الذى يلتهم السفينة يضىء كل شيء ،
وعلى الرغم من ضخامة تكاليف العرض فان ما نحرص عليه هو تقديم
تسلية مثيرة حقا » •

ويربط الكاتب بين هذه الرائحة ووجه الحمال فى المتجر الكبير •
ففى اللحظة التى رآه فيها الحمال أحس أنه على وشك أن يصحو من
حلمه ، أو يدخل فى حلم أشد قتامة • فهذا الوجه الأسمر والأنف العريض
والأسنان المفلوجة والشفاة المدلاة هى ملامح حسن أبو شقة • ولكن أبو
شقة كائن رجلا ناضجا حين كان هو طفلا ، وقد يصلح هذا الحمال ليكون
ابنا له • لكن ما الذى جاء به الى هنا • وانفجر فى رأسه شيء مخيف تذكره
فجأة • فأبو شقة يعرف تلك الرائحة جيدا • فقد كان مثله أول من شم

تلك الرائحة التي كانت تملأ سنوات طفولته وصباه . كانوا في الظهيرة ،
والحر جاثم يكتم الأنفاس ، والناس يلوذون بالدور والأشجار ، والبهايم
راقدة تجتر طعامها ، أو دائرة في السواقي أو الأجران ، عندما شم الرائحة
لأول مرة ورأى وسمع حسن أبو شفة يندفع صاخجا صارخا ، وفي يده
المنزاه التي كان يقلب بها القش ، يحاول وحده أن يطفى بها النيران
المجنونة التي كانت تنتقل بين أكوام القش في سرعة الريح . ثم أدرك
في لحظة عبث محاولته فأخذ يقطع بمنجله حبال البهايم المربوطة في
النورج ، وكادت البهايم أن تمس الطفل لولا أن جذب أبو شفة من ذراعه .
ولم ينته الحريق الا بعد أن أتى على كل شيء وظلت رائحة القرية المحترقة
شهورا طويلة تملأ سماءها وأرضها ، وتختلط بالطعام والشراب . وحتى
بعد أن أعيد بناء القرية ظل الطفل يشم الرائحة في أحلامه ، وأحيانا في
يقظته ، ويسمع صراخ حسن أبو شفة في ذلك اليوم « وقد كف بعدما عن
الصراخ ، ولكنه ظل يمشي ذاهلا في طرقات القرية ، يحكي حتى لمز
لا يسمعه قصة ذلك اليوم ، ويؤكد للجميع أن ذلك لم يحدث بسبب
الريح بل لأن قريتنا قد فعلت أشياء كثيرة تستحق من أجلها غضب الله ،
لم يكن ما جرى حريقا ولكنه غضب » وغضب الله لا ينزل الا بمن
يستحقه . . . وقد رأى وجه حسن أبو شفة مرة أخرى في وجه النادل
بكازينو الساحل الذهبي .

ثمة ارتباط بين الوجه والرائحة . كما أن الرائحة والوجه يرتبطان
بالحريق الذي شب في القرية . والحريق في المدينة الساحلية على الحدود
يجد مستقره في ترسبات الطفولة التي يطفو على سطح الوعي منها الآن
حكاية حسن أبو شفة عن القرية الظالمة التي تستحق غضب الله . وبالتالي
لا بد أن تكون المدينة الساحلية قد أتت ما تستحق عليه غضب الله .



دون أبو المعاطي أبو النجا هذا الكابوس في لحظات حرجية من
سنوات القلق والضيق التي مرت بها الأمة العربية ، وبلغت الذروة
بمقتل رئيس الجمهورية المصري . وبعد هذا الحادث مباشرة عبرت طائفة
من الكتاب عن هذا الكابوس الذي استمر معهم عدة سنوات . ففي عام
١٩٨٣ كتب محمد جبريل : « الرائحة » وصلاح عبد السيد : « الطعام
الفاسد » . ثم توالى أعمال الكاتبين في هذا المجال حتى انتقلت العدوى
إلى جيل الشباب . وفي « الطعام الفاسد » (٣) يصحب صلاح عبد السيد
وفييا وجد أخوه وظيفة في المدينة الكبيرة ، فما أن نزل إلى المدينة حتى
رأى ناسها يعرجون . وحتى كلابها تعرج ، وشم رائحة طعام فاسد .
ولا يوجد ارتباط بين العرج والرائحة كالارتباط القائم بين الوجه والرائحة
في القصة السابقة . فهما نموذجان للتعبير عن الأزمة لا يتولد أحدهما

من الآخر ، وإنما يشد أحدهما أزر الآخر لتصوير التشويه الذى أصاب
المدينة .

وبطبيعة الحال ، فإن أحدا غيره لا يرى ما يرى ، أو يشم ما يشم .
فعندما أخبر أخاه أخذ يضحك ، وأرجع الأمر الى قرويته وسداجته ، وسخر
منه قائلا : « ربما الفرخة التى تحملها فى حقيبتك الورقية » . ثم التهم
- فيما بعد - نصف الفرخة كدليل يقدمه الكاتب على سلامتها . ونصح
بأن يتدرب على الحيلة فى هذه المدينة الكبيرة ، وأن يكون غامضا ، وأن
يحذر المخادعين . وأراد القروي أن يتصالح مع هذا المجتمع الجديد ،
فحاول بكل الطرق أن « يدوس » رغبته فى النظر الى أقدام الآخرين ،
وأن يسد مساهمه حتى لا تتسلل اليه رائحة الطعام الفاسد . وبالفعل
استطاع أن يضحك رئيسه فنال رضاه ، وأصبح من المرضى عنهم بعد أن
تخلق - على ما يبدو - بالأخلاق التى نبهه أخوه اليها ، فلم يعد يشم
الرائحة ، ولم يعد يرى العرج . وعندما سافر الى القرية صاحبت أمه فى
فزع : « لماذا تعرج ؟ » ثم وضعت يدها على أنفها وهى تتنسم : « ما هذه
الرائحة ؟ » . اننى أشم رائحة طعام فاسد ، وأخذت تنقياً قبل أن
تصافحه كما كان يتقياً قبل أن يصبح واحدا من أهالى المدن الكبيرة الغارقة
فى الضلال .



ويبدو أن المؤلف أراد أن يضيف أبعادا جديدة الى هذا البعد ، فلم
يكتف بهذه القصة المكثفة ، وإنما أنشأ على نهجها قصة : « التداعى » (٤)
مصطبجا معه « الطعام الفاسد » بعد أن تحولت الفرخة التى رأيناها فى
القصة الأولى الى فراخ وبط وأشياء أخرى كثيرة ، وتحولت الحقيبة الورقية
الى مقالط وقف وأسبجة . ويبدأ المؤلف القصة بمشهد مألوف على
الطرق الزراعية . الفلاح « مزروع » على الطريق تحيط به أحماله « كشواهده
القبور » منتظرا عربة تقله الى المدينة . عيناه محمرتان وذقنه نابته والعرق
يرشح من جسده ، ولا يعرف منذ متى وهو ينتظر . اختلطت الأيام
وتشابكت فبدت لعينيه يوما واحدا طويلا مممتا بلا نهاية ، والهربات تمرق
ولا تعمده اهتماما . لقد أراد أن يزور ابنه الذى تزوج فى المدينة . ومن
فرحته أخبر أهل النجع كله ، فمن أراد أن يرسل شيئا الى ذويه فليحضره ،
رغم أنهم لا يعبأون به عندما يسافرون . وكان معه على الطريق عشرات
من الرجال يزعمون للهربات المارة دون جدوى ، ثم تشاءبوا وانفضوا من
حوله ، واحدا فى اثر واحد . ووصلت الأرض الحراب وقف وحده كأنه
طول العمر يقف . وشم رائحة فاسدة ! . لا بد أنها من قفة عبد الله ،

فالرائحة كرائحته .. ربما أرسل بطة ميتة الى ابنه .. وأبعد قفة عبد الله .
عبد الله .

وقد اعتاد المؤلف أن يكرر الواقعة عدة مرات حتى يصل الى النتيجة
المبتغاة . وهكذا أخذ يكرر ابعاد الأشياء ، ويطلعنا في كل مرة على نموذج
بشرى ، وعلى مواقف هؤلاء البشر منه ، وأحيانا مواقف ذويهم في المدينة
منهم . فعبد الله رجل كتوم حاقدا لا يسعى الى انسان ، ولا يقضى حاجة
محتاج . قصيده ذات يوم ليستدين منه فتعمل بعلم تافهة . أما المتولى
فرجل أناني لا يهتم بغير نفسه ، وقد رفض أن يعطيه بهيمته لتدور مع
بهيمته في الساقية ولو بأجر . وسعيدة تجلس ليلا ونهارا في شباك
بيتها الواطيء تنتظر ولدها الذي لا يأتي ، وهي امرأة حسود اذا « نشبت
أحدا عينا جابت أجله » ورائحة سبت حامد أبو حامد كرائحة فمه ، ذلك
الرجل الذي ارتفع بالبناء فحجب عنه الشمس والهواء دون مراعاة لحقوق
الجار . والشافعي شيخ الخفراء تماوج رائحة سبته واتختفى للحظات ثم
تعود .. رائحة مخادعة مثله ، فهو رجل ناعم يضرب ضربته في الخفاء .
استخلفه أن يترك الولد يمتحن ثم يأخذه للجيش « فوعده خيرا ، ثم جره
قبل الامتحان بيوم واحد » وهناك البقال الذي لم ينجده بالشاي والسكر
عندما حل ضيف بيته ، فظل يشي على الجسر الى أن ترك الضيف البيت
ومضى . أما ناهد .. المرأة العجوز الفقيرة فهي في حالها ، لكنها رفضت
أن تأخذ منه الزكاة ، كما لو كانت لا تمد يدها للمثاله .

وكاتب آخر قد تفريه كثرة النماذج ، فيستطرد في تقديمها الى حد
الاملال . لكننا هنا مع كاتب مقتدر لا يكرر الصور أو الأحداث الا بالقدر
الذي يخدم غرضه ، فيعرف متى يجري السيل المتدفق ومتى يوقفه . وقد
تدرج بالنماذج وفق درجة بغض الشخصية لهم كما سنرى . وقد قررت
الشخصية أن تترك كل هذه الأشياء في اللحظة المناسبة « ولا تأخذ غير
حملها وحده ، لينتقل بنا الكاتب الى موقف آخر تتولد الرائحة فيه من
أحمال شخص القصة نفسه . فالعربات لا تقف له ، والشمس تتراجع ،
والليل لابد آت ، فيتذكر أن ابنه لم يلده الى فرحه ، خشية أن يرى
أصهاره أباه الفقير وأمه الحافية » فيقرر ألا يذهب اليه ، وإن يعود بأشيائه
ثانية ، وهنا يشم الرائحة تفوح منها ، فيترك كل الأحمال للقطط والكلاب ،
ويبدو العالم أمامه أضيق من ثقب ابره . ويحس بالرائحة تفوح من حوله
وتنبه لعينة تنشع من كل مكان . وينهى الكاتب القصة بقوله : « كان
الكون كله قد فسد » . وحيدا لو ترك لنا استخلاص هذه النتيجة التي
لاتخطئها فطنة قارئه .



وفى قصة : « المستنقع » (٥) تظهر الرائحة النفاذة بصحبة الشعر المجنوذ والحدوش . وبطل القصة يعصره القهر فقد غدرت به تلك التي أعطاها سنوات عمره . وكان يشعر بالضيق عندما نزل بالشبشب والجلباب والطاقيّة ليتوه في الميدان المزدحم بالنور والضوضاء ، وفى الاتوبيس جدف بيديه محاولاً أن يجد بعض الهواء فرأى فتاة تنظر إليه « كانت عيناها سوداوين حزينتين » وكان شعرها مجنوداً بطريقة غير مهذبة . وفى رقبته حدوش « كنت أنا غريقاً » وكانت هي - على ما يبدو - غريقة تتشبث بغريق « واجتمع الغريقان صامتين » وفى بيته رآها تنظر اليه فى انكسار ذليل ، ووجد الحدوش تمتد على جسدها وذراعها وساقها . وعندما تمدد على السرير أحس برائحة نفاذة تدخل الى جلده . وفى الصباح رأى جسده الى جواره ممدداً « لزجا وله رائحة » وعندما فتش فيه وجد حدوشاً على رقبته ، وشعره ، « مجنوداً بطريقة غير مهذبة » .



وقد أراد المؤلف أن يخلص العالم من تلك الرائحة التي تعادل العزلة والوحدة وعسم التواصل البشرى الذى يغنى التباعد باسم الحيلة والحذر والكتمان ويولد الخداع والبغض والحقد والحسد والأنانية والتعالى وقطع صلات الرحم . فأنشأ قصة : « الهوائيات » (٦) ولم يستعن بالرائحة فى هذه القصة وإنما اكتفى بالمظهر الجسماني ، وهو هنا « الانعجاج » لا « العرج » . وقد سبق أن أشار الى هذا الانعجاج بقصة : « التنداعى » عندما تحدث عن سبت حامد أبو حامد ، وذكر أنه يشبهه تماماً ، فهو « منبعج » من أسفل مثله . وفى « الهوائيات » اعتمد بطل القصة - منذ سنوات طويلة - ألا يفعل شيئاً ، وإنما يجلس على الكنية مريحاً ساقيه على كرسى ناظراً الى شاشة التلفزيون . وفى هذا اليوم رأى الصورة على الشاشة منبعجة ، والرجال والنساء مقوسين . وفى الغد لم تتعدل الصورة فقرر أن يستعين بخبير . وفى طريقه الى الخبير رأى الناس منبعجين وأجسادهم مقوسة . وعندما نظر الى المرأة وجد صورته منبعجة وجسده مقوساً . فعرف أنه لابد أن يفعل شيئاً . كان فى البداية يفعل ، ولكنه لم يعد قادراً على الفعل . واندفع خارجاً وقد صمم أن يكون فعالاً . وعندما وجد الهوائيات على التبة العالية غافل الحراس وانسرق صاعداً . أمسك بالهوائيات فى يديه ، وظل يديرها فى الاتجاه الذى حده ، وهو ينظر الى الشوارع والحوارى والناس ، لعل الصورة تتعدل . فهل تتعدل ؟ أم أنه يكون كيشوت يناطح طواحين الهواء . لا أحد يدري .

فى قصة : « التوحد » (٧) تتعدل الصورة ، أو تزول الرائحة . ونحن هنا أمام شخصين ، هم - فى الحقيقة - شخص واحد شطط الى

نصفين . وقد أشار الكاتب الى هنا الانشطار عندما كان الراوى يتحدث عن نفسه ، وعن الميت كشخصين منفصلين : « وأنا الآن نصف .. نصف فقط . فلماذا تحاول أن تقتل هذا النصف الآخر ؟ » أما التى يتوهم أنها تحاول قتله لمحاصرتها له بسؤاله عما اذا كان الشخص الآخر قد مات حقاً ؟ .. فهى فاطمة حبيبة الشطرين أو الشخصين . ويشير الراوى الى الروح الواحدة حينما يقول : « كنا روحا واحدة .. لا نفرق أبداً هو الذى صمم على السفر » .

والنصف الأول يمثل السكون أو اللافعل ، والثانى يمثل الحركة أو الفعل . ولذلك لم يبع اللافعل لفاطمة بحبه وبإحسان الفعل . وسافر « الحركة » ليساعده السفر على الزواج ، ولم يطاوعه « السكون » . وعاد الفعل الى الوجود من الغربة محمولا فى صندوق ، ودفنه اللافعل أو العلم بيديه . وهنا يأتينا حديث الراحثة : « وشممت يدي .. كانت الراحثة ما تزال فيها .. الراحثة الملعونة لا تفارقتى .. ملتصقة بى .. تفوح فى الحجرة الرطبة ولا تريد أن تفارقتى .. » وإذا كان الانتظار قد استمر فى « التبداعى » ألف عام ، فإنه يستمر هنا أيضاً ألف عام . يقول من أصر على السفر : « ننتظر منذ ألف عام ولم يتحقق شئ » . ويقول الذى أثر القعود : « منذ ألف عام وأنا أحبها .. » . وإن كان طول العمق الزمنى ألف عام ، فإن العمق المكاني ألف فرسخ : « الى عمق ألف فرسخ تحت الأرض نزلت .. الى الجب البعيد .. البعيد المظلم .. الغائر .. الفاتح لى فيه .. أحملك وأنزل .. والظلمة تتكاثر .. والخطوات تثقل .. ولا بصيص هناك .. » . ومنذ أن دفنه ، وهو مدفون فى الحجرة الرطبة وحده : « أشم رائحتك فى يدي .. فى الحجرة .. فى ملابسى .. فى كل شئ .. والفزع يترصدنى .. » .

وتصر فاطمة على أن تعرف الحقيقة منه . وترسل اليه رسولا يدق بابه ، لكنه يرفض أن يفتح له . هى تريد أن تتأكد من موته « الفعل » لكن « اللافعل » يصير على ألا يقول شيئاً ، فتضطر أن تذهب اليه بنفسها محمولة بين يدي الرسول « كومة من العظام تتشعب بالسواد .. لا يظهر منها غير عيينين ضعيفتين » تبهتان عنه . وتواجهه : « أنت لم تره .. أنت تكذب على وعلى نفسك .. لماذا تمنى موته ؟ .. هو لم يمت .. مازال حياً .. » . وحملت اللافعل بين يديها ، وصعدت به من عمق ألف فرسخ ، متجاوزة الحفر ، متخططة مثله بالحائط . وعندما صعدت به سألته : « هل دفنته حقاً ؟ .. ؟ فصرخ : « لا .. لا .. » . وعندما نظر الى وجهها وجدها فاطمة .. وشم يديه فلم يجد الراحثة .. وهكذا ، استطاع الحب أن يتم التوحد .. ويبدد الراحثة التى دوخت كاتبنا طويلاً .

الهوامش :

(١) نشرت لأول مرة بمجلة « العربى » الكويتية ، العدد ٢٥٠ الصادر فى سبتمبر ١٩٧٩ ، ثم ضمت الى غيرها بمجموعة : « الجميع يربحون الجائزة » ، العدد الثالث من سلسلة « مختارات فصول » ، عام ١٩٨٤ . وأعيد نشرها بالعدد ٢٤ من « كتاب العربى » الصادر فى منتصف يوليو ١٩٨٩ وعنوانه : « القصة العربية - أجيال ١٠٠ واثاق » .

(٢) كتاب العربى ، المرجع السابق .

(٣) نشرت لأول مرة بجريدة الاخبار العدد الصادر فى ١١/٥/١٩٨٣ ، وغميت الى غيرها - ومنها القصص التى سوف نتعرض لها هنا - بمجموعة : « صراع » ، سلسلة « قصص عربية » التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٨٨ .

(٤) قدمها القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ونشرت بمجلة : « هنا لندن » فى أغسطس ١٩٨٤ .

(٥) لم يشر الى سبق نشرها بالمجموعة .

(٦) جريدة الاهرام العدد الصادر فى ١٩/٩/١٩٨٤ .

(٧) مجلة « ابداع » ديسمبر ١٩٨٣ .

ظاهرات لغوية في القصة النوبية

تفرض رواية : « الكشر » (١) (يضم وفتح) على قارئها الدخول إليها من مدخل اللغة النوبية . وعلى وجه التحديد : مدى استعانة كتاب القصة النوبية بها . وذلك - لا ريب - لفلاحة شقيقة ساحرة تلبسها العبارة عند المتلقى غير الخير بأسرارها . وربما كان هذا هو السبب الذي جعل تى . اس . اليوت يستعين ببعض اللغات الميتة ، وبعض اللغات الحية غير العالمية مثل السنسكريتية منذ قصيدة : « الأرض الخراب » . ولما تبته من « نعم شجي » لدى كاتبتها ومتلقيها النوبى الذى عايش بيئتها على أرضها أو خارجها . وكلما كان على وعى بأبصادها ومدلولاتها النفسية ، كلما أحسها وإفعل بها وتمثل روحها مع اختلاف المواقف والسياقات . يقول جمال محمد أحمد - وهو كاتب نوبى يكتب بالانجليزية - لابنته ، بعد إيراد عبارة نوبية : « ولكنك يا ابنتى لا تعرفين ما أقول ، فلقد اختلطتك المدينة اختطافا من القرية وما عاد لهذه الأنغام الشجية معنى لديك » (٢) .

واللغة النوبية لغة حديث ولمست لغة كتابة . وتجرى محاولات منذ فترة لتقعيدها وكتابتها بالحروف العربية لكنها محاولات كسول خاملة بعد فقد الدافع والمعين . الدافع الذى كان يحث بعض الأبناء الطيبين على نقل الفلكلور النوبى بلغته الأصلية . والمعين المتمثل فى المنظمات الثقافية الحريصة على جمع التراث حيا . لا جئنا محنطة فى توابيت غريبة . وقد نتباكى كثيرا على اللغة النوبية ، كما تباكينسا طويلا على اللغة القبطية ، التى قبض الله لها أخيرا عصبه مؤمنة فى « المعهد القبطى » تحرس - لله والوطن - على تطورها ، وتقديم العون للراغبين فى تعلمها . والغريب أن بعض النوبيين أنفسهم ينظرون الى اللغة النوبية نظرة متعالية . ادريس على - المتمرد دوما ، الناظر خلفه بسخط ، وأمامه بفضب - يسميها « برطانة » . فى روايته « دقلة » (٣) يقول الشخص المحورى للشرطى

المحقق : « تحدثت بالعربي وليس بالرتانة » (٤) وتكرر هذه اللقطة في السرد عدة مرات ، مما لا يدع مجالاً للشك في أنها تعبر عن رأى الكاتب لا الشخص المحورى وحده ، وحتى لو كانت تعبر عن رأى الشخص المحورى ، فإنه - فى نظرنا - متوحد مع الكاتب . ويحدثنا الكاتب عن أحد مدرسى القرية الغرباء فيقول : « مليحي أفندى هذا كان يحبه ويؤثره على باقى الأطفال ويرسله للقرية لشراء البيض والدجاج وكان يتعلم منه الرتانة . . » (٥) ويتحدث عن موقف أحد شخوص الرواية من السلطة فيقول : « وحين تقدم منه عسكري ليضعه فى البوكس ، تراجع للوراء ساباً بالرتانة ، سباباً فاحشاً ، لو عرف الضابط معناه ، لأمر برميهِ بالرصاص فوراً » (٦) . ثم يذكر أنها لغة ، لكنه يعود فى الجملة التالية مباشرة ليذكرنا بأن هذه اللغة هى الرتانة : « لو أن الدمرداوش الذى نعتوه بالخوف انسحب لداره ونام مثل غيره بعد سب المغيرين بلغة يجهلونها . لما كانت الحكاية تستحق مجرد التعليق لأن إهانة الغير بالرتانة ليس عملاً بطولياً فالنساء يفعلن ذلك مع الغرباء والباعة حين يتعرض للمعاكسة أو الغش » (٧) ثم يعود مرة أخرى ليؤكد أنها لغة ، ولغة لها جذورها . وهذا ما يحمله على التساؤل عن علاقتها باللغة المصرية القديمة ، وإن ظل يتعامل معها من عل « فأناء محاولة الفارين اجتياز الحدود المصرية السودانية ، أمرهم الدليل بالتوقف ريثما يستطلع أمر غبار كثيف بدا فى الأفق وظنوه سيارة مخابرات الحدود . وعندما اطمأن الدليل عاد يقنى بلغة البشارة وقلده النوبيون بلغتهم . ما أصل هذه اللغات وما علاقتها باللغة المصرية القديمة ؟ » (٨) .

اعتاد كتاب القصة النوبية تطعيم أعمالهم ببعض مفرداتها وعباراتها ، بعد أن مهد لهم محمد خليل قاسم السبيل بروايته : « الشمندورة » ومجموعته : « الخلالة عيشة » . وتبعه نفر من أبناء النوبة نذكر منهم : ادريس على وحسن نور وحجاج حسن أدول ويحيى مختار وإبراهيم فهمى . وقد أغنانا أدول عن البحث والتحرى عن معنى « الكشر » حينما قال على لسان عبيط القرية : « لكل باب كشر أى مفتاح يفتحه ، وأيضاً لكل إشكال كشر ، أى مفتاح يحله ويرفع بلاويه » (٩) . ويلجأ أدول - أحياناً - إلى الترجمة ، وهى أضعف الإيذان . فالأولى طرح اللغة التى تحتاج إلى ترجمة ، وإثبات اللغة المترجم إليها ، كلما استطعنا إلى ذلك سبيلاً . وتحدث الترجمة - أيضاً - داخل اللغة الواحدة ذات اللهجات المتعددة . فقد يميل الكاتب إلى اللفظ المحلى لما يحمله من دلالات وإيهامات يثو بحملها اللفظ الفصيح . أو هكذا يرى . وقد لجأ بعض كتاب الجزيرة العربية والعراق إلى التهميش ، لعلمهم بعدم انتشار لهجاتهم على الألسنة كاللهجات المصرية والشامية ، حتى يظل السياق للعمل الفنى وحده دون أن ندخل عليه

ما ليس منه • وعلينا ألا نخلط بين هذا التهميش ، وقرينه الذى يلتحم بالسياق ، ويعتبر حيلة فنية يلجأ إليها بعض الكتاب المعاصرين لأسباب شتى •

وقد استعان حجاج أدول بالتهميش فى قصة : « الرحيل الى ناس النهر » • أما قصة : « ليالى المسك العتيقة » فلم تتطلب إلا ترجمة كلمة واحدة فى الهامش هى « مدرم » بمعنى « ناهد » • وكانت سيند سطر من موال نوبى عذب بالعربية : « البرتجان نهدك مدرم » ويذكرها الكاتب مرات أخرى : « نهدك برتجان مدرم » • ولم تحتج القصتان الأخريان بجموعة : « ليالى المسك العتيقة » (١٠) الى الترجمة فى الهامش لأسباب خاصة بهما سوف نستنتجها فى حينه • وهما قصتا : « أدليا يا جدتي » و « زينب أو بورتى » • ولقد تعرفنا على العديد من المفردات النوبية فى هوامش القصة الأولى : أشا : : عائشة – سمك القرى : سمك البلطى – الهامبول : مجرى النهر – أنا كورتى : الجدة كورتى – الفاركي : الحور – آشرى : الجميلة – العنجريب : سرير من جريد النخل – الكج : الحمار – سفين عروس : زفة ذات أناشيد صوفية – الكلوو : البئر – كلوتو : ابن البئر – صابرية : اصبرى ، واعتقد أنها « صبرا » وليس « اصبرى » •

واستعان ادريس على بالهامش فى رواية : « دنقلة » فأضاف الى معلوماتنا مفردات أخرى : الكشر نجيج : ورق اللوبيا – الميسى كول – المخبر – ياباديللى : يا خسارة – عيش الدوكة : خبز يصنع فوق صاجة – عريس يسيتيبيوا : عريس مبسوط : واستخدم الهامش لذكر اسم صوت : هيلوا • هيلوا ، وهو « صرخة فزع » • ولأعلامنا بأن بعض الألفاظ أسماء لقرى نوبية أو قرية ناحية كوم امبو أو قبيلة ، أو للإشارة الى أنها أسماء نساء : حوشية وشاية • ولم يكن بحاجة الى هذا التنويه خاصة أنه لم يشر الى معان لها ان كان لها معنى معروف أو كانت تحريفا لأسماء مشاعة ، كما فعل أدول مع : أشا آشرى (عائشة الجميلة) • والكاتب يعرفنا بعيش الدوكة بقوله : « خبز من الدقيق يصنع فوق صاجة » • وعبارة : « من الدقيق » زائدة ، لأننا لا نعرف خبزا يصنع من غير الدقيق ، سواء أكان دقيق قمح أو ذرة أو شعير ، أو دقيق شوفان أو موز أو بطاطا فى البلدان التى تصنع خبزها من هذه المحاصيل • و « فوق صاجة » ليس تعريفا شافيا لأن جميع الأفران ما هى الا صاجات وان اختلفت أنواعها وأحجامها • وقد ذكر أن « الجرسه » بمعنى « العيب » والصحيح أنها بمعنى « الفضيحة » • ولم يقلب العين همزة فى « عدليل » ومعناها « محترم » و « عديلة » ومعناها « مع السلامة » • وهى بالناطق النوبى : « أديل » و « أدिला » وسبق أن ذكرنا أن لحجاج أدولى قصة

بعنوان : « أدبلا يا جدتي » • كما ترجم ألفاظا في غير حاجة الى ترجمة ، اما لكونها عربية فصيحة ، أو معروفة في اللهجة المصرية ، مثل : الهوام الذي قال ان معناها « الحشرات الضارة » • والديوس بمعنى القواد • ووقع حجاج أدول في نفس المطب حينما ترجم « الكاشف » بمعنى « الحاكم التركي » • وهي كلمة تركية معناها : « حاكم اقليم » • وكان في غنى عن ترجمة « صابرية » بمعنى « اصبرى » لأن المعنى واضح في السياق : « في حضنها الهش أصابعها وأنفاسها الضعيفة على شعري المسكوب • • تصبرني جدتي : حفيدتي • • صابرية • • صابرية • • المكتوب • • (١١) »

ويقع كثير من كتاب الجزيرة العربية والعراق في هذه المطبات • وقد حرصت الكاتبة الكويتية ليلي العثمان على ترجمة بعض المفردات الشعبية ، بيد أنها تركت غالبيتها ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها ، وعلى أية حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية وسط سياقاتها لعدة أمور أهمها قيام الشخص بالافعال أو استعمالهم الأدوات ذات الأسماء المحلية • وبعض الترجمات الواردة بهوامشها لم تكن بحاجة إليها مثل : المسبح : الحمام — الجاتوم : الكابوس — مو : ليس أو مش بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شيء » — الملعع : غطاء الرأس — فبعد الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تغير النفط لم تعد هذه المفردات غريبة على المشرق العربي كله • « الملعع » في العامية المصرية هو : « التليفعة » أو « التليفعة » بالحاء في بعض البلدان • لكن ليلي عثمان تقصرها على المرأة في قصة « الطاسسة » بمجموعة : « الحب له صور » (١٢) إذ تقول : « غطاء رأس المرأة » • ثم تصبغه باللون الأسود وتخص به كبيرات السن بقصة : « زهرة تدخل الحى » بمجموعة : « فتحية تختار موتها » (١٣) إذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » • وكذلك لم تكن بحاجة الى شرح المفردات العربية التي لم تتغير مدلولاتها ، مثل الفعل : « طاح » • ومن استعمالاته : سقط وهلك • و « البرمة » وهي القدر • و « الزبيل » وهو الزمبيل • وقد عرفت « العبدية » بأنها : « خادمة مملوكة » • والأدق أن نقول : « أمة » • كما أن شروحها لم تكن في بعض الأحيان شافية •

ويلجأ بعض الكتاب الى وسائل فنية للبعد عن الترجمة ، أو الحد من الاحساس بها • فعندما خشي عبد الوهاب الأسواني أن تستعصى اللهجة المحلية على فهم القارئ • حرص على تفسيرها مع عدم الجنوح الى المباشرة • وكانت وسيلة الى ذلك هي الشخصية الغريبة عن البيئة • فقرأه في : « سلمى الأسوانية » (١٤) يجعل شيخ عرب يفسر بيتين من الشعر العامي لقائد انجليزى • ويأتى التفسير في صورته العربية على

لسان متحدث سمع بالواقعة • كما يمدنا - أحيانا - بالمعلومات عن طريق التاملات : « سبحان الله... هذا الرجل كما قيل لي ، لا يقرأ • ولا يكتب • • ومع ذلك يرد على من يحادثه - أحيانا - (بدور) منظوم يضمه كل ما يريد أن يقوله • • ويقول « أدواره » في جميع الأغراض بنفس القوة • • هل الموهبة وحدها لها هذه القوة • • هل هذا الرجل يعرف عن نفسه كل شيء ؟ • • ترى لو سمعته نادية • • ماذا كانت تقول ؟ هي لن تفهم بعض كلماته لأنها بلهجتنا المحلية • • كما قد يخيل إليها أن في أوزانه الكثير من « التكسير » • • لكن لو شرحت لها بعض الكلمات الغامضة • • وأفهمتها أنه يدغم بعض الحروف عند نطقها فتبدو موزونة • • أنا واثق أنها ستعجب به • • انه يريد بهذه الفقرة أن يبينها - أولا - الى أن الأشعار المتناثرة في الرواية مسبوكة سبكا متقنا ، وأن العيب في قراءتنا لها يغير علم بأسرار النطق السليم للهجة المحلية ، وليس العيب فيها • كما يوضح - ثانيا - أسباب تفسيره لبعض الأشعار والتقاليد والأعراف والتقاليد المحلية • • ونلاحظ أن الشخصية المستحضرة هنا أجنبية أيضا • • وكان الراوي يقوم - أحيانا - بهذا الدور : دور الغريب عن البيئة المحتاج الى الارشاد والتنوير • • اذ أنه قد انتقل عنها الى الاسكندرية منذ صباه • ولم يعد يزورها الا في الأججازات الدراسية ثم الوظيفة ولايسام معدودات (١٥) •

وقد لجأ حجاج ادول الى هذه الوسيلة في : « أدبلا جدتي » • فلقد هاجر والد الراوي الى الشمال ، وتزوج من سكندرية ، أو « جورباتية » • كما تقول جدتي • وهي - كما يقول - « نعت تحقير أو تهوين من كل ما هو غير نوبى » (١٦) • وعندما صار صبيا اصطفيه والده لزيارة أهله في النوبة ، واعتاد أن يقضى فترة من أجازته بها • فكان بحاجة الى مترجم لشرح ما يستعصى عليه في هذه البيئة الجنوبية • وما أن اختلط بأهله حتى أصبح يفهم بعض الكلمات ، كما نستشف من هذا الحوار :

- مهند ، ذنب كا - كومو •

فيحت ، مهند ليس له ذنب • فوجئت بزينب تنظر الى جدتها في لوم وتعيد قول عواضة بصوتها الرقيق :

- أيوه ، مهند ، ذنب كا - كومو

قلبت جدتي شفتها السفلى في اشمزاز :

- ١٣٣٣ • فارح • فارح

أى كلامها فارغ • ثم نظرت الى بعينها تلك النظرة التي تثير معدتي وصرخت في :

— أمك جورباتية ، خطفت أبوك من ناسه (١٧) •
وعندما انتقلت جدته الى الشمال لعلاج عينيها ، أصبح هو المترجم
لأمه السكندرية • قالت جدته :

صباح الخير جرباتي جري •
نظرت أمي الى فقلت :

— جري معناها •• غبي •• أو عبيط •• خائب تقريبا (١٨) •

وقد استعان ادريس على بهذه الوسيلة وهو يتحدث عن المدرس
الغريب عن البيئة : « مرة سأله عن معنى (هانو ادول) فافهمه أنها تعنى
الحمار الكبير •• ضحك •• ثم غضب •• وأقسم أن يفصل فراش المدرسة
أو يكسر رأسه •• » (١٩) •

وقد تكون الشخصية الغريبة عن البيئة هي القارئ نفسه ، الذى
يقدم له الكاتب نصا من بيئته • ويمنحننا أدول نموذجاً طيباً لهذه الطريقة
فى مفتتح قصته القصيرة الطويلة : « زينب أو بورتى » الذى يتهج فيها
تهج المسامرة عادة الحكاية الشعبية وهو يقدم لنا قصة من قصص السحر :
« عندنا تقسمهم ثلاثا ، (الآدمير) أى ذرية آدم ، نحن ونصفنا أشرار مثل
قابيل والنصف الآخر أخيار مثل هابيل • ثم ساكنو النهر وقاعه ، وهم
أيضا أخيار وأشرار • الطيبون منهم نسجهم (آمون نتر) ناس النهر
والأشرار تطلق عليهم (آمون دجر) قبيحو النهر • ونلفظ كلمة دجر
سريعة عنيقة لنخلص منها كأنها وباء • ولكن مهما كان شر آمون دجر ،
فهم لا يضرّون الا فردا أو اثنين من الآدمير كل بضع سنين • سواء بأخذهم
فى مياههم غرقا ، أو بالقاء عباءة الخبال عليهم فيصايون بالعبط وإحيانا
يخطفون الحلى من النساء ونادرا ما يخطفون فتاة جميلة ، وان خطفوها
لا يبقونها أكثر من عدة أيام • بعكس جانب الشر فى النوع الثالث من
المكلفين ، وهم أهل التيار • أعوذ بالله أعوذ بالمستار • فهم أشرار أشرار ،
كفار كفار •• » (٢٠) • وقد لجأ ادريس على الى هذه الطريقة فى مواطن
نادرة منها أساء أطعمة البيئة ساعة العسرة : « ومن سوء حظّه أنه ولد
فى عصر المجاعة • يتذكر متألماً طفولته التعسة ، بات اللبلى بعدة خاوية
حين لم يجدوا حطباً للخبز ، أكل عصيدة منفرة اسمها « أمبودايس »
أو الماء المملح قوامها الماء المثلج والزيت والملح والحبز الأسود • أكل ملوحة
غفنة تعافها الكلاب يسمونها (الطركين) أكل دقة الملح
(والكشرنجيج) ••• » (٢١) •

ويستوقفنا فى نص أدول مصطلحا : « آمون نتر » بمعنى ناس
النهر ، أو أهل النهر ، و « آمون دجر » بمعنى أشرار النهر • ونفهم أن
« آمون » تعنى « النهر » • وآمون هو الاله المعبود المتجسد فى الشمس ••

و « خابى » أو « هابى » - كما وردت ببعض أعمال حجاج أدول - هو النيل المعبود . ونعرف من استعمال اللغة النوبية للفظ « آمون » بمعنى « النهر » مدى تقديس النيل وتعظيمه عند أهل النوبة أو « ناس النوب » . وينبها هذا الاستعمال أيضا الى تناثر المفردات والتراكيب الفرعونية على رقعة اللغة النوبية . و « توماس » هو اسم قرية رواية : « الكشر » . وفى حوار دار بين الكاهن الفرعونى والشخصية المجورية نعرف معنى الاسم . يقول الكاهن : « اسمها أخذ من اسمى . أنا الكاهن الذى سكن هذه الأرض ووضع بذرة تعمرها ، أنا الكاهن النوبى الفرعونى الأسمر . أنا تو - ماس . هل تعلم معنى اسمى ، اسم قريبتكم ؟ » . ويجيبه ساماسيب : « طبعاً . تو معناها ابن . ماس معناها الطيب - اسم قريتنا ، ابن الطيب » (٢٢) لكن الكاتب لا يوقفنا على معنى « ساماسيب » . ويدو أن لهذا الاسم معنى وأنه مكون من مقطعين أيضا : « ساما » و « سيب » . وكان عبيط القرية يطلق عليه « ساما » مما أثار تساؤل ساماسيب ذات مرة . فأجابه العبيط الذى اتضح - فيما بعد - أنه حكيم من ناس النهر ، وليس عبيطاً من ناس القرية : « هنا اسمك ساما سيب . هناك اسمك ساما » (٢٣) وكان مقصد الحكيم - كما اتضح من تسلسل الأحداث - أنه يسمى ساماسيب فى الأرض ، وساما فى أعماق النهر الذى أصر ساماسيب على الفوص إليها بحثاً عن « الكشر » .

ومن الوسائل الفنية أن يفسر الكاتب المقصود باللفظ فى موضع آخر ، شريطة أن يأتى التفسير بطريقة طبيعية لا افتتات فيها . أو أن نفهم المعنى من خلال التناور . وقد لجأ أدول الى هذه الوسيلة فى الحوار الذى دار بين « فاطم زين الدين » ولدها « ساماسيب » . وإن كنا لم نفهم المعنى تحديدا فقد أحسنا به .

— ... لقد ضربتنى بشقفة فخار فشقت جبهتى .

— آى - نوبى - سيبه .

هبت واقفة فى فزع . انحنت عليه . مدت أصابعها الى جبهته فتسالم .

.....

— ... جذبتها من ضغائرها وقبلتها على خدها .

— آيو و آيو .

ضربت فاطم على صدره غاضبة وهو يضحك .

.....

- على فكرة عندما سأتزوجها سوف لا تكونى فى هذا البيت •
- وى وى وى • ستطردنى من بيتى يا ولد (٢٤) •

والملاحظ أن العبارة الأخيرة تبدأ بأصوات لا تشكل جملة أو حتى مفردة ، وإنما تعبر عن حالة كالأصوات المستعملة فى كل لغة للتعبير عن الانفعالات المختلفة • والكاتب مولع باستخدام أسماء الأصوات • وقد توسع فى استخدامها بقصة : « زينب أوبرتى » • واعتمد عليها اعتمادا أساسيا بقصة : « ليالى المسك العتيقة » • والقصة الأولى يرويها راويان • الأول هو الكاتب • والثانى - الذى ينطلق من بطن الأول - هو الجد « هولا » أو المرحوم هولا الذى عاصر الأحداث صبيًا • وعاش طوال مائة فيضان وعشرة • وفى التاسعة والتسعين لم يعد هناك ما يشغله سوى التمدد تحت شجرة دوم شبت معه • ويشيح فى هذه القصة جو المسامرة العذب وما يتطلبه من مؤثرات صوتية يتفنن فيها الحكاؤون والحكاهات الأوائل ، وخاصة جداتنا وأمهاتنا •

فى شهر « طوبة » عميت البلاد موجة برد رهيبة : « البرد صار قارصا قارصا • أصابنا برعشة مستندية • حتى ان كلنا خاصة فى أول وآخر النهار وطوال الليل كانت أسناننا تصطك • كلنا كنا نتكتك تك تك تك • كلامنا يختلط بالتكتكة فلم نفهم حديث بعضنا الا بعد أسابيع من الخبرة • يحاول أحدهم أن يلقى تحية الصباح فتخرج كلماته هكذا ••

- تك تك ماسر ، تك تك كاج ، تك تك تك رو « (٢٥) •

وما أن انتهت موجة البرد حتى بدأت موجة الحر • ففى « برمودة » أصبحوا يسمعون صوت الماء وهو يولول من نار الشمس : « تش ش تش ش ش • تش ش ش • تش ش ش • • وعندما تقفز الشمس متخطية المجرى العريض للنهر يكون لهيبها فوقهم « ون ون » ويوش « وش وش » (٢٦) •

وأرادت زينب أوبرتى - مستعينة بكتاب جدهم الكبير الساحر الشرير « هميرين » - ربط ذكور القرية • وبلدت باين ابن عمها - شيخ الخفر - الذى حطم أبوه تقاليد العشيرة وتركها ولم يسترها بالزواج منه • وما أن دخل شيخ الخفر على أصغر زوجاته وأحدثهن حتى سخرت

منه وحدثنه برقاعة • والليلة التي تلتها دخل على زوجه الوسطى وخرج
وهي تزوم بعصبية واحتقاد « ام م » • وفى الليلة الثالثة اضطر للدخول
على أقدم زوجاته • وكان تبذرها وسماها المجوز « ضحككت عليه بصوت
عال ومسحت بكرامته كليم الغرفة بكلمات مثل لسع الكراييج السودانى •
انقلب المسكين عنيينا • نخلته التي كانت ساقمة دوما ، لا تهمد ولا تحيد
وتبت الرب فى زوجاته الثلاث ، وتجعلهن يصرخن ويد يد يك ويد يد يك
فى ألم ولذى أعظم ، أصبحت مثل الجلدة اللينة التي يضرب بها شيخ الكتاب
التلاميذ الصغار » (٢٧) • لقد حانت الفرصة للمهانة أن تهينه : « اي يد
يا ابن أبوك » (٢٨) • وأثناء روايته يستعين « هول » كثيرا بتقليد ضحككات
الشيطان « كاكوكى » الذى استعانت به زينب أبورتنى لربط ذكور
القرية • وهى تأخذ صورة واحدة سواء أكانت مجلجلة جهرة أو ذات
صدى خافت : « هروو •• هروو •• هروو •• »

ويستعين كتاب النوبة بأسماء الأصوات على اختلاف بينهم فى مدى
الاستعانة • فى : « دنقلة » يقول ادررس على : « وتبعه الرجال ، كل
الرجال ، حتى الذين يجهلون حكايته ، يرددون خلفه ، الدوام لله ، وانقلت
زمام حوشية النور ، عمة الولدين ، وأم عوض شلالى • أطلقت واحدة من
صرخاتها المبطوطة ، (بيو •• بيو •• بيو) وقفزت من بين النسوة ،
هاتفة : (أحيه •• أحى •• أحيه •• أحى •• أحى) وتبعها
النسوة ، معظمهن ، مشرعات أيديهن فى الهواء • وانتظمن خلف حوشية
النور ، مثلما كن يفعلن قديما ، وعجز الرجال عن اسكاتهن ، فأخلوا لهن
الساحة ، وبدأت المسألة ، كأنها ماتم قومى تأجل بعض الوقت لتثنييع
جنازة النوبة الفارقة » (٢٩) •

واعتمد حجاج حسن أدول على الأصوات اعتمادا أساسيا بقصة :
« ليالى المسك العتيقة » (٣٠) حتى كدنا نشعر بأننا مازلنا فى قرية بدائية
تحس بالصوت القطرى أكثر من احساسها بالكلمة أو الجملة المصطلح
عليها عقليا • والقصة تتقافز بالفرحة والبهجة رغم لحظات الترقب القلق •
ويقدم الكاتب بين يديها مقطوعة شاعرية مفعمة بأحاسيس شتى من
بينها الحسرة على فقدان استمرارية الزمن الطيب بضياى الأرض الطيبة
وما عليها : « زمان ، زمان ، جنوب الجندل • كانت ليالينا تنفت البخور •
وتزفر المسك • ترتوى من كوثر النيل ، تطعم من شريط الخضرة •
سماؤها صفاء • هواؤها شفاء • تولد الأجيال فيها بعد الأجيال • سمر ••
سمر • فتقول : نحن سمر سمر ، لأن شمسنا فى وجهنا » •

وتبدأ القصة بهذه الأصوات : « ويبيك •• ويبيك •• ويبيك •• »
ثم يفسرها لنا : « زوجتى تصرخ ألما فى الداخل • حرش البيت واسع ،

تمت السقيفة اجلس وحول الأهل • القلق نصل مثلج في القلب •
الرجال المجربون يشجعونني بكلام معاد • لا تقلق •• تلك آلام أول
ولادة •• حالا ستكون أباً يا ابن زبيدة •• • ولا تنتهي قبل سماع
أحلى النغمات : « واء •• واء •• واء » • وبين البداية والنهاية تتداعى
الذكريات الجميلة : « تووم - تاك » • انه صوت الدفوف ، والشباب
يسخنونها ويجربونها • وفي ليلة فرح غازل « صالحة » • وتعاجب
أمامها في كل عرس ورقص وغنى لها موال « البرتجان نهدك مدرم » •
« فصدرها عجيب مريب • يخبلنى بالرجرجة • يسعدنى ليلا ولا يريحنى
نهارا » •

ويعود صوت الدفوف الساخر ليسيطر على اللحظة ، ويدوى مع
قلبه : « تووم - تك •• توم - تاك •• تووم - تاك •• توم - تاك » •
ويختلط بصوت صراخ الزوجة : « ويبيك •• ويبيك •• ويبيك ••
وتحملة الذكريات الى أيام الطفولة • ويصدرها بهذه الأصوات : « هووى ••
هووى •• هووى » التى تمثل نداءات الأطفال لبعضهم البعض
« فوزية هووى ، بنيامين هووى ، صالحة هووى ، ابن زبيدة هووى »
بنين وبنات يمدون على رمال ناعمة لامة • « نحصى ألوان النيل الساحر •
من فوق الجبل يمتد ملتفاً فى زرقاة السماء ، أجزاء منه صفائح فضية
تعكس شعاع الشمس • تقترب منه هابطين • يغمق لونه الى درجات من
الربايع المتداخل - نجرى اليه فى شريط الخضرة ، ينقلب الى غرين
بنى • نسيج فيه عرايا • نجده شفافا نقيا • الله عليك يا نيل ! يا بحر
النيل ! » •

كل مقطع يصدره فناننا الجنوبي الأصيل بالأصوات ، وينتهي
بالأصوات • وتأتى وشوشة شواشى الذرة وأغصان الشجر وسعف النخيل
المبارك وشوشة موجبات النيل : « ش ش ش •• ش ش ش •• ش ش ش ••
ش ش ش •• • وتمر الفيضانات سريعة سعيدة • تزغرد النساء
لسباطات البلع المنير • وفى العشيات القمرية ، يكون وسط اترابه صبيان
مفتونون باخضرار شواربهم • تحت شجرتى اللوم يجلسون • يغنون
مواويل (أسمر اللونا) يتفزلون فى سماحة وجه الحبيبة السمراء •
والبنات يجلسن - عن قرب - تحت الجميزة السامقة ، عذارى مشوقات
هائمات مع دقات الدف الحانى • كل منهن تظن أن المواويل لها •• لها
وحدها •

وكما يحس فناننا بالأصوات احساسا طازجا فريداً ، فانه يحس
بالكلمة نفس الاحساس •• بالكلمة على استقلال •• وبالحرف كل حرف

وكما تأثرت اللغة النوبية باللغات الفرعونية ومنها القبطية ، فقد تأثرت - بالضرورة - باللغة العربية والمعتقد الاسلامي . فاسم فتاة قصة : « الرحيل الى ناس النهر » أشأ آشري ، ويعنى : عائشة الجميلة . ونزعم أن الجبال فى اللغة النوبية مشتق من العيش فى اللغة العربية . والعيش هو الحياة . إذن ، فالجمال النوبى هو الحياة . كما عبرت اللغة النوبية عن الرب بالنور فى لفظه العربى . فمعنى « وونور » بالنوبية هو « يارب » بالعربية . وقد اختتم الكاتب بهذا النداء وترجمته روايته : « ثنى ساماسيب ساقيه . جذعه مال للأمام ويده للخلف صاح . وونور . وونور . يارب . قفز فى الهامبول » (٣١) وقد يكون لمعنى آشري مغزى دينى أيضا باعتبار أن عائشة رضى الله عنها كانت أحب زوجات رسول الله الى قلبه . وقد أوصانا أن نأخذ ديننا عن « هذه الحبراء » . وهو رأى يحتمل الجدل . الجدل .

وكما أنه لدينا لغة نوبية ، فإن لدينا أيضا لهجة نوبية تنطق بها العربية ، وتنتشر على رقعتها المفردات النوبية ، وأهم ما يميزها - على قدر علمنا - ابدال بعض الحروف مثل نطق الحاء هاء ، والعين صمزة . وهذا ما جعلنا نأخذ على ادريس على كتابة الكلمات النوبية دون مراعاة مقتضياتها ، فهو يقول - كما سبق أن ذكرنا - عديل وعديلة وليس أدبل وأدبلا بمعنى محترم ومع السلاحة . ومن مميزات اللهجة النوبية عكس ضماير المذكر والمؤنث ، أى تأنث المذكر وتذكر المؤنث . ورد فى : « أدبلا جدتي » . « يونس . ينال أيوه . كمان أخوها راضى ضربتك ؟ ينال أيوه هى كمان » (٣٢) وتطور اللهجة النوبية يميل الى النطق العربى كما تفهم من العبارة التالية من قصة : « زينب أوبورتى » . يقول الجسد هولاً : وهكذا من الباب للطلق لعنته هو وأمه (هجيجه) أى خديجة كما تنطقونها الآن بتحاريكم » (٣٣) .

وإذا انتقلنا الى اللغة العربية ، فسوف نلاحظ أنه لهذه البيئة مقرانها الخاصة . وأحسب أنها انتقلت اليها من جنوب الصعيد . فهم يقولون : « ناس » لا « أهل » وللكاتب - كم سبق أن ذكرنا - قصة قصيرة بعنوان : « الرحيل الى ناس النهر » . ولكى نحس بهذه المفردة احساس أهلها أو ناسها بها ننقل فقرة من هذه القصة يتنوع فيها العزف على المفردة الى حد ما : « جدتك أشأ آشري كان قلبها شغوقاً بناس النهر . هربت الجلوس على الضفة . تشرد ناظرة فى الماء السلسال ودائما كنت أسمعها تناجى ناس النهر . وعندما أحذرهما من شغفها بهم . تبثسم قائلة : كورتى . . . أختى المحبة . . لا تخافى . . ناس النهر سالون . . كورتى . . لا تفشى سرى يا كورتى . . وفي الفجر بعيداً عن أعين ناس البلد تنزع أشأ

ملابسها ٠٠ تنزلق في الهامبول وتسبح برفق ضاحكة ، يتهاوى عودها
 الحلو مع الأمواج الحانية ٠٠ تميل الى الشاطئ وتهمس في أذني ٠٠ رمال
 القاع طرية ٠٠ لينة ٠٠ لا يكرها عدو ذئب ولا سعي عقرب ولا زحف
 طريشة عمياء ٠٠ كورتى ٠٠ يوما سيشف لي غطاء النهر مثل ملأة بيضاء
 ينطوى على سرير العنجريب ويكشف عن باطنه وناسه الطيبين « (٣٤)
 لكننا لم نعرف السبب في استعمال « ناس » مع « ناس النهر » و « ناس
 النهر » مثلا ، وإبنتعمال « أهل » مع « أهل التيار » الاثرار !! ٠٠

الهوامش :

- (١) حجاج حسن أدول ، الكشر ، نشر وكالة مصر للمصحافة والاعلان ، ١٩٩٣ .
- (٢) جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١٣ .
- (٣) ادريس على ، دنقلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٦٠ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٧٢ .
- (٩) الكشر ، مرجع سابق ، ص ١٢ .
- (١٠) حجاج حسن أدول ، ليالى المسك العتيقة ، نشر الحضارة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ٢٢ .
- (١٢) ليلى العثمان ، الحب له صور ، دار للشرق ، ١٩٨٧ .
- (١٣) ليلى العثمان ، فتحة تختار موتها ، دار للشرق ، ١٩٨٧ .
- (١٤) عيد الوهاب الأسوانى ، سلعى الاسوانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .
- (١٥) راجع مقالنا : فن القص عند عيد الوهاب الأسوانى ، ابداع ، ديسمبر ١٩٨٦ .
- (١٦) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .
- (١٧) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
- (١٨) المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- (١٩) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٤٩ .
- (٢٠) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .
- (٢١) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .
- (٢٢) الكشر ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

- (٢٥) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- (٢٧) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- (٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٨ .
- (٢٩) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٣٩ .
- (٣٠) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، من ص ٥٨ الى ص ٦٩ .
- (٣١) الكفر ، مرجع سابق ، ص ١١٨ .
- (٣٢) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٣٩ .
- (٣٣) المرجع السابق ، ص ٨٠ .
- (٣٤) المرجع السابق ، ص ٧ .

الظواهر الفلكلورية

فى قصص ليلى العثمان

تتمتع ليلى العثمان بجرأة لا ابتذال فيها ، وصراحة لا حدود أو قيود لها ، لأنها كاتبة صاحبة رسالة • ورسالتها واضحة الهدف ، محددة الأبعاد • تصبها فى قالب فنى يسعى الى التنوع والتجريب ، بالقدر الذى لا يطمس معالم العمل ، وإنما يزيده عمقا وتأثيرا • أنها زرقاء اليمامة فى بلادها • وسفيرة بلادها - بالفن الرفيع - فى كافة الأقطار والأمصار • ويتميز فننا بالاداء الدرامى ، والحبكة المثيرة للمشاهدة • كما تتدفق صورها فى شاعرية ، وقدرة على التخيل ، وتمكن من اللغة ، يجعلها تبحث عن اللقطة الموحية لا اللفظة المعتمدة رسميا • ومن ثم تتلأأ فى ثنايا أعمالها المفردات البينية •

ولأن قصصها قد عرفت طريقها الى كافة البلدان العربية ، عن طريق المجلات الثقافية ، مثل « العربى » و « ابداع » و « الدوحة » المأسوف على شبابها ، فلقد حرصت على ترجمة بعض المفردات الشعبية بالهامش • بيد أنها تركت غالبيتها دون ايضاح ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها ، فلم نفهم معنى : « الطرثوث » بقصة : « الصرخة فى قم النعيمان » حينما فانت الأم التى ينامهما الكابوس فى اليقظة ، رغم محاولات ابنتها للتسمية عنها : « داخل صدرى تنبت تعاويد كنت قد نسيتها منذ غابت حكايات جارتنا المسائية •• حول « منقل » الفحم •• ورائحة « الطرثوث » تفوح •• وربما يكون ثمرة مثل « أبى فـروة » (القسطل) • وفى قصة : « الكيسة » تصور الكاتبة الباصرة فى تصوير الأجواء جو الغرفة الذى كانت تعيشه الأسرة الثانية قبل « الكيسة » فتقول : « من العرفة نوح رائحة » « النفاس » حلبة •• رشاد •• و « حسو » • وتبينها الكاتبة فى الهامش الى أن « الحسو » دواء خاص للنفساء ، لكنها لا تعنى بإيقاظنا على معنى « الرشاد » • وحبذا لو قام غيرها من الرحالة الملمين باللهجات بهذه المهمة بمساعدتها وتحت إشرافها •

وعلى أى حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية من سياقها ، لأمرور أهمها قيام الشخصوس بالأفعال أو استعمالهم للأدوات ذات الأسماء المحلية •

وقد استأثر : «الملص» بعنوان إحدى القصص بجموعة : «الحب له صور» .
وقد فهمنا من السياق أنه مجموعة من الحبال المضفرة على هيئة شبكة في
آخرها لاستعماله في اخراج الدلاء الساقطة في الآبار ، ثم عرفته الكاتبة
بقصة : « وحده الظل يبقى » بمجموعة : « فتحة تختار موتها » بأنه :
« أداة معقوفة تستخدم لخراج الدلو من البئر » . وفي هذه القصة الأخيرة
استعملت الفعل : « زعب » لأول مرة عندما انزلق أحد الصبية في حفرة
طينية ولم يستطع الخروج منها ، فسحب صاحبه « غترته » وملها إليه
قائلا : « أمسك بها جيدا » وسوف نزعبك .. هيا » . ففهمنا أن
« الزعب » هو « الرفع » أو « الشد » أو « الجذب » أو « الجيد » على
القلب أو « الانتشال » . لكنها عندما استعملته للمرة الثانية في رفع
الماء : « انفلت الى بركة الماء في الحوش يزعب منها ويصب على النار » .
اقتصرت معناه على « الرفع » ونحال أن « البركة » في العامية الكويتية هي
« البئر » غير العميقة . وإن « غرشة » الماء أنية من الفخار مثل « القلة » .
و « القصول » جريدة النخل . و « البقشة » هي « البقجة » و « الحوطة »
البستان . و « اللبوان » الأيوان .

وبعض الترجمات الواردة بالهامش لم تكن بحاجة إليها ، مثل :
« المسبح » الحمام » و « الجاثوم : الكابوس » و « مو : ليس » أو « مشن »
بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شيء » و « الملقح » : « غطاء الرأس »
فيعد الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تفجر البترول لم تعد هذه المفردات
غريبة على المشرق العربي كله . و « الملقح » في العامية المصرية هو
« التلقيح » أو « التلقيح » بالحاء في بعض البلدان . لكن ليلي العثمان
تقصرها على المرأة في قصة : « الطاسة » بمجموعة : « الحب له صور »
اذ تقول : « غطاء رأس المرأة » ثم تصبغه باللون الأسود وتخص به
كبيرات السن بقصة : « زهرة تسخل الحى » بمجموعة : « فتحة تختار
موتها » اذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » .
ومعنى « الكبسة » كما ذكرت : « الهجمة فجأة » . وقد أصبحت في
العامية المصرية ذات مدلولين ، أولاها : الهجمة الشرطية وما شابهها .
وثانيهما : اخراج الآخر وحبس دمه . فيقولون : « واحد انكبس »
دمه انحبس » . وهو تخريج من المعنى الأول . أما في قصة : « الكبسة »
فقد أصبحت . تعني زيارة المرأة النفساء المفاجئة لغرض خرافى أو لشل
سحرى . ولهذا فقد استعانت الكاتبة بكتاب : « مع ذكرياتنا الكويتية »
لأيوب حسين في تفسيرها . فنقلنا عنه أن « المكابيس » الذين يكثرون
كبس بيوت الناس . و « المكبس » من يقتحم بيوت الناس « فيكبسهم » .
كذلك لم تكن بحاجة الى شرح المفردات العربية التي لم تغير
مدلولاتها . مثل الفعل : « طاح » ومن استعملاته : سقط وهلك . و « البرمة »

وهي القدر . و « الزبيل » وهو الزمبيل . وقد عرفت « العبدية » بأنها :
« خادمة مملوكة » والأدق أن نقول « أمة » .

وشروحها لم تكن - في بعض الأحيان - شافية . ففي قصة :
« الكبسة » تأتي الدلالة البدوية لتعرض بضاعتها : « بخور .. حلتيت ..
ديرم .. علك بصرى » فتعرف الكتابة الأنواع الثلاثة الأخيرة بقولها :
« أشياء تستخدم قديما » . ونحن نعرف أن « العلك » هو الذي يمسح
ومازال يمسح حتى الآن . فهو : « اللبان » أو « اللادن » كما يسمى
في بعض الأقطار ومنها مصر . أما « الحلتيت » و « الديرم » فلا نعرفها .
وإن كنا نستطيع أن نضمهما إلى العطارة مثل البخور والعلك . وعرفت
« العصيدة » و « القبوط » بأنها : « طعام يصنع خصيصة للمرأة
النفساء وتكثر فيها الحلبة » . وهو تعريف غير كاف . ويختلف معنى
« العصيدة » هنا عن معناها في العامية المصرية ، وإن وجدت في صورتها
التي تقدم للنفساء أيضا وتصنع من العسل الأسود والسمن والحلبة
والخبز . لكن لها صورة أخرى في الصعيد والوجه البحري . وفي قصة
« وحدة الظل يبقى » تعرف « الكدو » بأنها « الأجيلة » ونحن لا نعرف معنى
الآخيرة أيضا . وإن فهمنا من السياق أنها « النرجيلة » . إذ أن لها خرطوما
وفوقها يرقد الجمر : « يقال أن محبسن ذات مرة عبث بخرطوم الكدو
فانزلت جمرة .. » .



أما ألعاب الأطفال التي استضافتها قصة : « الإشاعة » وهي :
« اللقصة » و « اللبيدة » و « عما كور طاح في التنور » و « أحدية ..
أبدية » . وقصة : « وحدة الظل يبقى » وهي : « التيلة » . فإن على النقد
القيام بمهمة شرحها ، مع ما يقتضيه ذلك من اتصال بالبيئة الكويتية .
وذلك لاتحاد الألعاب في البلدان العربية وإن اختلفت مسمياتها . وسوف
نشعر بمتعة أكبر أثناء تلوق العمل ، لو وقفنا عليها ، وقارناها بقريناتها
في الأقطار الأخرى . كما يحقق ذلك - من جهة أخرى - فوائد جمة
للمهتمين بالفنون الشعبية عن طريق الدراسة المقارنة . إذ أن الدراسات
الجادة سوف تفصح عن أسباب النقص والزيادة في النص أو الحركة
المصاحبة ومدى اتصالها بالبيئة .

لعبة : « أحدية .. أبدية » مثلا هي نفس لعبة : « حادي بادي »
انتي يعرفها الأطفال المصريون . ونصها : « حادي بادي .. سيدى محمد ..
البغدادى .. شاله وحطه .. كله على دى » . وهي في النص الكويتي -

كما أثبتته القصة - « أحذية أبدية » ناصردية . حط الكور على التنور
 .. يا قناص .. قوم اقنص .. شبط خيلك شبطها .. باب الحنة وباب
 الشام .. مريت على غرابين .. ياكلون سنحتين .. قلت ياعمى يابو حسين
 .. كم يوم على رمضان .. سبعة أيام والتمام .. وحاديها .. وباديها ..
 واضرب الخيل معاديها .. خرجه برجة طلنحت بالماني .. قالت : تش » .

كما تصاحبها طقوس أكثر تعقيدا . ففي القصة يتخلق الأطفال
 وتمتد أكفهم وترص ، ثم ينحنون حتى تكاد رؤسهم المتقاربة أن تصطدم
 ببعضها البعض . ويدفع أحدهم بسبابته داخل فمه ، ثم يقفز بها من كف
 الى كف بحركة دائرية وهو يردد كلمات الأغنية . ومع نهايتها : « تش »
 تكون السبابة قد استقرت على آخر كف . ونبدأ - كما تقول القصة -
 المساومة : « تريد قرصة حلوة .. أو القرب ؟ » .

وتلك الألحان تجرنا الى الحديث عن الاختلافات بين الحكايا
 الخرافية والحكايا الشعبية فى الوطن العربى . وتمدنا قصة : « لعبة
 فى الليل » بكانن من تلك الكائنات التى جبلنا على تخويف أطفالنا بها .
 فاذا كان هناك : « أمنا القولة » و « أم الشعور » و « النداهة » . ففى
 هذه القصة نجد كائنا لا يختلف عنها فى أغراضه ، وان اختلف نى
 التسمية المستمدة من صفاته الجسمية : « أم السعف والليف » ويخيل
 الينا أن هذه الشخصية المتخيلة قد نبئت من مشاهدة النخيل فى ليل
 الصحارى . فاذا كان قيظ الظهيرة يحارته الخائفة قد جعلنا نعيش
 الفرع فى عز الظهر بصحبة المردة والعفاريت والجن والشياطين . وكانت
 هذه الأشكال التى عرفها العرب أكثر من غيرهم من شعوب العالم ، ليس
 مردها الخيال الطليق أو الأحلام ، وانما تتضمن واقعا خاصا معيشا . فان
 الأحلام والكوابيس تأتى فى الليل . لكننا لا يجب أن نفصل بين موضوعات
 الحلم وموضوعات الواقع المعيش فصلا تاما . وقد ذكر العالم السويدي
 جونر جرانبرج فى عمل له عن أشباح الغابة فى التراث الشعبى المتأخر أن
 المناطق التى تسيطر عليها اقتصاديات الغابات . ولا يعيش فيها سوى
 قاطعى الأخشاب وحارقي الفحم والصيادين . يظهر شبح الغابة بها متحذا
 صورة امرأة جميلة شابة ، وان بدت قببحة من الخلف . أما النسوة
 الحلابات فى الغابة فيظهر لهن فى شكل ذكر . ويقول جرانبرج ان الوحدة
 والأفكار الشهوانية التى طال كبتهما ترتاح الى هذه التصورات . ونحن
 نستطيع أن نفسر « النداهة » و « أم السعف والليف » وغيرها على هدى
 من هذا التفسير . واذا كانت امرأة الغابة تصور فى شكل شجرة غريبة

التكوين أو مختفية من ورائها ، فان « أم السعف والليف » تصور في شكل نخلة •

والكتابة تسميها في البداية : « أم السعف والليف » ثم تسميها في مسار القصة : « الساحر » لا « الساحرة » • وهي تنتقل من التذير الى التأنيت لغاية تنغيها ، وهي مضاجعة الساحر لامرأة ، لا الرجل لأم السعف والليف • ينتصب الساحر حقيقة أمام عين الطفلة • ولكنه ليس الساحر المتعارف عليه ، وانما ساحر مصطنع • فلقد اعتادت زوجة الأب أن تخيف الطفلين بالساحر ، حتى تتمكن من لقاء عشيقها على السطح في غيبة الأب : « الجسد القادم من مغارة الدرج يرتفع •• يستطيل •• ينتصب أخيراً كاملاً •• ثم يمشى بحذر شديد •• لا يؤذ قوة حديثها عنها زوجة أبيها •• تتأمل أكثر •• الرأس كراسها •• الجسد جسد لا يختلف عن جسد والدها •• الا أنه أكثر شباباً !! الذراعان فقط مختلفتان •• هما جناحان ! لكن خفيفهما كليهما خطت الأقدام خطوة لا يدل على أنهما جناحاً طائر •• فهي تعرف خفيف الأجنحة حين يتطاير حمام الجيران •• أو حين يحلق أبو حقب مطاردا الحمام •• هاهنا الجناحان •• مستطيلات من « السعف » تلتصق بعشوائية على الذراعين • الجسد يمشى ، يدنو من الباب الموارب • الذي يفصل ما بين سطحها وسطح أبيها وزوجته •• اليد الطويلة تمتد •• تدفع الباب الموارب • يدخل بخفة •• وتخشى الصبية أن يصيب الساحر زوجة أبيها بسوء ، فتسحب الى الباب المفاصل ، وتنتصت : « لا تسمع شيئاً •• لا صوت ينبىء بصريز أسنان تمزق اللحم •• ولا آهة توجع •• ولا حركة مقاومة • تدفع الباب بحذر ! وتقع عينها على أجنحة السعف ملقاة على الأرض •• يدور شيء في رأسها وهي تشاهد الساحر يشارك زوجة أبيها الفراش •• طنين هادر •• وسؤال يتجرأ ويلج : ترى : ما هذه اللعبة الليلية التي يمارسها الساحر مع زوجة أبيها ؟ » • ما ضير الكتابة لو كانت قد تركت الشبح انثى في مخيلة الطفلة ؟ ان ذلك لن يؤثر في فهمها للأمور ، وسوف تتفاهم الخدعة به •

الهم الأول لهذه القصة هو : « التطهير » وذلك يكشف تحاليل هذه المرأة للملاقة صديقتها ، غير عابئة بما يصيب الصغار من الرعب ، وما يترتب على ذلك من ترسبات تصاحبهم طيلة حياتهم • وقد أشارت الكتابة الى هذه الترسيات بقصة : « الصرخة في فم الثعبان » الكابوسية ، حينما نبئت في صدر الأم التعاويذ التي كانت قد نسيتها منذ غابت حكايات جاراتها • وفي عبارة موجزة موحية تشير الكتابة بقصة : « لعبة في الليل » الى أن الصديق كان أكثر شباباً من والدها لغاية اجتماعية • أما الهم الثاني

فهو : « التنوير » بزحزة الخرافة عن كواهلنا . يبدو أن الصبية الكبيرة هرت بنفس التجربة ، وانتهت بكشف سر زوجة أبيها . ومن ثم فهي ترجع الأحداث التي تنسب إلى زائر الليل إلى أسبابها الحقيقية أو المحتملة . فالقطة هي التي قتلت حمام جارهم . وعندما تحاول الصغرى التماذى في ذكر الأمثلة يهتد صسوت الكبرى : « ستقولين وبركة الماء التي جفت ! فأقول لك إن الماء يتشرب في الرمل . ستقولين عن القدور التي لا نجدها ! فأؤكد لك أن زوجة أبي تعطيها لأهلها . . . و . . . ستقولين كثيرا مما تسمعين . . . وأقول لك إنه هراء . . . وأكاذيب » . وماذا عن الأجنحة والظلال ؟ . . . تقول الكبرى : « في الليل تكثر الحفافيش » ثم تنهى استطرادات أختها التي ركبها الرعب : « لكنك عطشانة . . . وسأحضر لك . . . ستشربين وتنامين ولن تفكرى بعد فيما تقوله هذه المرأة » .

وتدور قصة : « الإشاعة » حول هذا المعنى ، وإن حاول العنوان تعميمه ، ليشمل كل ما يطلق من شائعات . وفي قصة : « حين تبكي المدن » . . . ومن أجل التنوير أيضا تتعرض الكاتبة لمذيعات السحر لتفضيح أباطيلهن . فبعد مازحات وملاعبات تصارح الصبية الصبى ببراءة عن حقيقة محتويات « البقشة » التي تحملها : « أُمى تعمل السحر لبيت جيرانكم . . . ولكل من يطلب منها : تبول في الزجاجات وتوهم النساء أن هذا دهان . . . إذا دهنت الواحدة منهن ملابس زوجها في غيبتها لا تشنغلان بامرأة سواها . . . ولا يسمع لكلام الناس عنها . . . ولا يتفوه على زوجته بكلمة تجرح مشاعرها . . . » . وكما استعانت بالسحر فهي تستعين بالطب الشعبي بقصة : « ويبقى الظل وحده » . فعندما سقطت الجمرة على عين محيسن فاحترق جزء من جفنه : « حملوه إلى « أبو فاضل » الذي كور عجيبة ذات رائحة غريبة وضغطها على عينه وربطها . وأمرهم ألا يفتحوها وأن يعودوا به بعد أسبوع ليفكها بنفسه . وفي الموعد المحدد رفع أبو فاضل الرباط . فبنت عين محيسن « مشبونة » لا يكاد يفتح جفنها » .

ولا نستطيع أن نفصل في أصول الحكايا الشعبية والخرافية بين الموضوعات الدينية والموضوعات التي تنشأ عن العادات . فنحن مع القائلين بأن العادات قد نشأت عن أصل ديني ، ثم يهت الأصل وبقيت العادة . ومن تلك العادات أو المعتقدات أن سقوط النعل على الآخر عفواً معناه السقر . وأن وضع حجر على حجر معناه استمرار الشجار . فيقولون في بعض البلدان المصرية : « طوبة على طوبة ، خلى الشكلة منصوبة » . وفي قصة : « على سفر » كانت الأم تحرس على ألا يركب نعل الأب واحدا فوق الآخر لأنها تكره بعده عنها . ويكون السفر في هذه المرة هو الرحيل

الأبدى : « وعلى السجادة ذات الشعر » الموهير » يرتاح نعلاه جلد التمساح
 .. واحد فوق الآخر » .

وتصب الكاتبة جام غضبها على هذه المعتقدات والمعارف ، وعلى العادات والتقاليد ، ففي باريس تتذكر ما أثر حول زواج البنت من البلدان العربية الأخرى . وقد كتبت أحدهن تعترض على هذا الظلم ، وتذكر بأن بعض الشابات تزوجن « أجانب » لارتبطن بهم صلة دم أو دين . وجاء الرد في عدد آخر مفاجئا اذ كتب أحدهم يقول : « ان مثل هذا الزواج يعتبر مكسبا فقد دخل الزوج الى حظيرة الاسلام » . وتعقب الشخصية الأولى على هذا الرأي بقولها : « يا للسخرية ! يا للتقاليد الثلجية ، وهذه الأفكار المترسبة في الظلام . كم هي بحاجة لمشاعل تذيبها ، تحرقها وتفتح في أرضها زهور جديدة وحين ارتفعت بها الطائرة ، وودعت أرض الوطن ، كانت تصاحبها الوسايا والتحذيرات والتذكير بالتقاليد المبطن بما يشبه التهديد الرقيق والوعيد . و « هانذا .. أنزوع تحت المطر البارد بعد أن تركت النار في الصحراء تلتهب ، حملت طموحي الى بلد الحرة بلد الأحلام . فهل حرام أن نحلم ؟ أن نغادر القمم المغلق الذي زرعونا داخله محاربات يخشون عليها أن ترى النور ؟ أن تراها عين غريبة تفتتحها وتحبها وتكسر التقاليد ! كم أكره هذه الكلمة ، وحين كررها أخى تمنيت لو تنعدم من قاموس حياتنا التي غادرتها لأبدأ حياة جديدة » .

الكتابة عن الطين

تاريخ مصر هو تاريخ فلاح مصر • وتاريخ فلاح مصر هو تاريخ العيش الدائم للأرض • فمصر — كغيرها من الدول الشرقية المحتلة من الصحراء الكبرى إلى الهضبة الآسيوية الصينية الوسطى — لم تعرف الملكية الفردية للأرض إلا في فترات قليلة نادرة من تاريخها الطويل الحافل ، لاعتماد الزراعة بها — كما اكتشف آدم سميث — على الرى الاصطناعى الواسع مما أدى إلى احتكار الحكومات المركزية للأرض • وهنا مفتاح الشرق كله كما يقول كارل ماركس • هنا يوجد تاريخه السياسى والدينى • ومع ذلك •• فمعظم الذين كتبوا عن « الطين » لم يكونوا من « شيالين الطين » • كانوا من أبناء الطبقة المتوسطة ، فاطلوا عليه من الخارج اطلالة المتفرج ، فو من عل اطلالة المتعاطف • ولهذا تحول الفلاح المصرى فى أيديهم إلى عود حطب هش « مخوخ » لا يعرف عصارة الحياة ، حتى لو تبناوا قضاياء ، عدها برواية : « زينب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، وأيس انتهىا ، برواية : « الأرض » (١٩٥٥) لعبد الرحمن الشرقاوى •

كنت قد قرأت قصص روميش التى نشرها بمجلة « المجلة » : « النشيد من الأفق الغربى » (١٩٦٧) •• « كل شىء حقيقة » (١٩٦٨) و « الليل •• الرحم » (١٩٦٩) •• وتخيلته جندياً من جنود معركة « التل الكبير » استطاع أن يتخفى فترة من الزمن شأن عبد الله نديم ، ويعود من جديده ليكتب بالفأس والبنديقية ، صفحات مروية بالشادوف والساقية عن طفيان « السلطة » وبطشها بماء أحمر قان هو ماء الحياة •• هذه السلطة التى اختطفتم زهرة شبابنا إبان الحرب العالمية الأولى لتمهيد الطرق لجنود الامبراطورية العظمى ومد خطوط السكك الحديدية التى تربط جنوب الشام بشماله • كانت تجربة : « النشيد من الأفق الغربى » تجربة صادقة وعميقة • كانت تجربته الخاصة جلتا باعتباره فلاحاً مصرياً تعمل داخله تجارب أسلافه عبر آلاف السنين ، وتستدعى كل العذابات المصرية منذ ما قبل تعذيب الرومان للأقباط بالزيت المغلى حتى حفر قناة السويس •

ما أن شاهدت روميش حتى هالنى أنه لا يختلف كثيراً عن الصورة التى تخيلتها له بعد قراءة قصصه • كان ذا جبهة عريضة ينقصها الطربوش المزحج قليلا إلى الخلف ليقبض عليه وينفى إلى سيلان • وكان بنيانه

كأنه جدار صنع من اللبن .. جدار في دار عم الوهيدى الكبير ، أو الواد سليمان بن عم جرجس النحال .. ونفذت مخيلتي من خلال هذا المفلطح الضخم الى قسامين ذات شقوق ، عميقة كالأرض الشراقي التي تتعرض للشمس لتقتل ما يختبئ داخلها من ديدان وحشرات حقلية استعدادا لماء الفيضان ، وتعاين السمك التي تفضل طريقها فيلتقطها الصبية في فرح . في قصته : « كل شيء حقيقة » يصف قدما من هذه الأقدام فيقول : « باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما اذا كانت مفسولة أو مغطاة بطبقة من الطين .. على أن هذا الطين - على فرض وجوده - لم يعد طينا .. انه طين تآلف مع الجسد الحي .. أخذ منه وأعطاه .. خضع الجسد والطين في القدم لمطالبات المشي والجرى على الشوك والتراب ساخنا يحرق في الظهيرة وباردا يرجف في الشتاء .. في بطن القدم شقوق .. في الشق الواحد تخفى اصبع طفل .. »

وعندما أتيح لي قراءة كافة قصصه التي نشرها في : « الحقائق » و « روز اليوسف » و « الكاتب » و « القصة » و « المساء » منذ عام ١٩٥٩ الذي نشرت خلاله : « فرح سلامة » وعام ١٩٦٠ الذي نشرت خلاله : « الليلة الجاية » لاحظت أواصر قربي عديدة تربط بينه وبين خطيب الثورة العربية .

في حوارية : « الفلاح والمرابي » يقول عبد الله نديم : « احتاج أحد الزراع لاستدانة مائة جنيه فقصد أحد التجار وطلب منه المبلغ فجرت بينهما هذه الحكاية بحضور أحد النبهاء :

— عاوز ميت جنيه بالقرط ياسيدي .

— قرط مائة عشرون كل سنة .

— اعمل الى تعملة .

— شيل عشرين من المائة . تبقى كام ؟

— هو أنا كاتب ؟ .. شوف يفضل كام .

— يبقى سبعين !

— يلوپ كله !

— دلوقت صار لي مائة جنيه ضم عليهم عشرين واكتب الكميالة .

— اكتب وخد الختم أهو ..

وتسلم الفلاح سبعين جنيهاً .. وعندما جاء وقت الحصاد قدمه للتاجر ، الذي أعاد طريقته في الحساب فإذا بالفلاح أصبح مديناً للتاجر بمئتين وعشرة ونصف جنيه !

ويلقى المرابي على عتاب النبيه له بقوله :

« يا خبيبي الزارع خمار » .

في قصة : « فرح سلامة » - وهي أول قصة تنشر لمحمد روميث - يتفق عم منصور مع امام المسجد على بيع قنطار ونصف قطن بالأجل . ويستغل امام المسجد الفلاح الساذج فلا يمنحه سوى ثمن قنطار واحد ويحصل منه على تمهد بتسليمه قنطارين ، وعلى عقد شركة في الجاموسة ضمناً لسداد الدين ، أو كما قال الشيخ : « من باب الاحتراس » . ويكرر المؤلف الحدث مرتين أخريين . وفي المرة الثانية يفاجئه ابن العمدة المرابي أيضاً . بأنه يعرف كل شيء ، وأن الجاموسة لم تعد ملكه . وعندما يحاول عم منصور أن يقنعه بأن ذلك لم يكن بيعاً ، وإنما هو شيء « من باب الاحتراس » يواجهه ابن العمدة بالحقيقة : « احتراس ايه يا حمار ، هو المحاكم عارفة احتراس والا ما احتراس » . ثم يتكرر معه نفس ما حدث لعم منصور مع شيخ الجامع :

« أنت عايز تبيع قنطارين قطن صيفي ؟

« أيوه ياسيدي .. قنطار ونص قنطار » .

« اسمع من باب الاجتراس .. تبيع لي الأودة بتاعتك اللي في الشارع » .

« يانهار أسود ، أبيع دار أبويا ياسي عبد الرسول ؟

« يا راجل أعقل ده مش بيع .. دا من باب الاحتراس وساعة

ماتسلم القطن خذ كل أوراقك » .

وفي استسلام قذف عم منصور بخاتمه ، أو الحجة الصفيح كما سماها .

ونحن نستعين بالوقائع والأحداث لدلائها ، فإن منحتنا كل دلائها المرجوه ، لم يعد ثمة ما يدعو لتكرارها كما يحلو لبعض المفرين بتسجيل الواقع بأمانة أخلاقية لا فنية . أما إذا لم تمنحنا كل ما عندها في المرة الأولى فلا ضير من تكرارها . وتكرار فرار الزوج من نحية في : « كل شيء حقيقة » . ساعد على تجسيد مأساة هذه المرأة التي يحرقها الشوف إلى

الأخصاب • والتكرار في : « فرح سلامة » في المرتين الأوليين - وليس في الثالثة - جسد أزمة هذا الفلاح الذي جرد من كل ما يملك من أجل الفرح الوهمي أو الشكل الظاهري للفرح : جاموسته ، قطن الأرض التي يستأجرها ، داره التي ورثها عن آبائه • ومن جهة أخرى : أراد روميش أن يعرض علينا نموذجين مختلفين من الناهيين لجهد الفلاح ، وهما - هنا - رجال الدين والأسر الحاكمة • وقد قدمهما في المرتين الأوليين ، ولم يأت التكرار بجديد في الثالثة • ولو أبحناه لما انتهى تتابعه غير المبرر •

لم يكن روميش يضيق بالنقد ، بل كان - في حاله اقتناعه به - يؤيده بأسانيد أو دلائل من عنده • ما زلت أحتفظ ببعض قصاصات الصحف التي زودني بها عام ١٩٧١ بمناسبة سوف يأتي خبرها بعد حين - من بين هذه القصاصات قصة تنور حول معاناة أحد الحواة في حواري القاهرة • وكان لفاروق منيب قصة شبيهة بها • وعندما أوضحت لروميش أوجه الشبه ، أجاب ببساطته الأسرة : هذا صحيح • • انتهى لم أستطع أن أتخلص من أسارها • • من أجل هذا سميت الصبية التي تنتقل مع الحواي باسم « صفاء » ابنة فاروق !! •

وكما لاحظنا ، فانه يضع رجال الدين بين الطوائف المستغلة لجهد الفلاح • أيام الناصر العظيم عبد الله النديم كان المراهبي هو - بصفة خاصة - أحد شذاذ الآفاق الذين قنخت بهم الموجة الاستعمارية كالصيقة على وجه الشرق • أما أيام الفلاحين الذين استطاعوا أن يعبروا عن أنفسهم بأنفسهم فكان المراهبي أحد أولئك الذين نصبوا أوصياء على عباد الله بحكم سلطاتهم الدينية أو الدنيوية :

وقرية روميش تمارس الطبقية حتى وقت الصلاة • فعم منصور - المستأجر - مكانه أثناء الصلاة في الصفوف الخلفية • جلجلبه المتسخ لا يسمح له بحشر نفسه بين الملاك في الصفوف الأولى • لا يذكر أنه صلى في الصفوف الأولى مطلقاً رغم أنه يصلي منذ عشرين سنة • هذه المرة خرج عن القواعد المألوفة أو « المقدسة » - كما يقول المؤلف - وأدى الصلاة وراء الشيخ القرضاوى مباشرة ، وعندنا طلب منه « قرشين » اعتقد أنه يطلب سلفة بلا فوائد ، فأنبرى موضحاً ثواب من يفرج عن أخيه المؤمن كريمة ، وتعلل بضيق ذات اليد • ولما أدرك عم منصور « بفطرته الصافية » ما يدور بخلده أوضح له غرضه ، فتلطف الشيخ لاقتناص الفريسة •

ومع ذلك ، فرجال الدين يقابلون من أهل قرانا بالاحترام اللائق بالماهر إلى الجنة • ولا غرو فهم من توظفهم الملائكة للقيام بواجباتهم الدينية

كاذبان الفجر . وفي « كل شيء حقيقة » تؤمن « نجية » بحكايات القرية عن أوليائها كحكاية سيدى الشيخ صلاح الدين الذى قيد - بغير حبال - من حاولوا سرقة « زرع البصل » من الغيط للمقام به المقام . وظلوا - يسره البائع - مربوطين الى الأرض حتى جاء صاحب الغيط فى الصباح وتضرع الى صاحب المقام طالبا الصفع عنهم . وفي : « التشديد من الأفق الغربى » يحاول ابراهيم - الذى اختطفته السلطة الانجليزية للبصل فى بلاد الشام - مسح أحزانه وترويض نفسه على تقبل الظلم بتذكر كلام امام المسجد : « يابو خليل فىن كلام الشيخ حلموس فى خطب الجمعة .. إيه الناس ما يصيبكم الا المكتوب لكم فى اللوح المحفوظ .. واللى يتل ببيلة .. تكفر عن ذنوبه .. والله وحشتنى يا شيخ حلموس .. سامحنى .. إياها نبعت وأنت ماسك الورق فى أيديك ويتخطب خطبة الجمعة .. وده ذنب كبير يابو خليل .. والواحد عليه ذنوب .. متعديش وادى احنا ينكفر عنها .. »

ولمست عقيدة القرية بالضرورة من إملات الديانات التوحيدية . فقد تختلط العقائد التوحيدية بترسيبات لديانات قديمة نضت قبل التوحيد . أو قد تكون تكهنات أو تفسيرات سرت مسرى العقيدة وشاركت فى تشكيل عقلية القرية . فقرئنا فى : « التشديد من الأفق الغربى » لا تروى الأحلام السيئة لأنها - فى اعتقادها - تتحقق بروايتها . ولقد شب ابراهيم على علم حكايتها الا اذا كانت تبشر بخير « فالجنم يتحقق بتفصيله فى كلمات محددة تخرجها الشفاه » . وإنطلاقا من هذا الموقف لا تسمى القرية الأشياء الضارة بأسمائها « انه لم يسمع أمه تنطق كلمة « العرس » التى آكلت الكتاكيت الصغيرة .. انها تسميها (المخسوفة) ان المسافة مرفوعة بين الكلمة التى وضعت للدلالة على الشر وبين الشر ذاته » . إياها «المخسوفة» فى قرية : « الليل .. الرحم » فهو وجع الجنب الذى يتحاشون ذكر اسمه صراحة أيضا .

ولقد سائر المؤلف هذه المعتقدات فى : « التشديد .. » فالرجال الذين يعتبرون الذهاب الى سوق « المنصورة » رغم أنه لا يبعد عن القرية بأكثر من كيلو متر واحد مغامرة كبيرة ، ويعدون تمكن أحدهم من شراء اليوسفى أو العجوة من هذا السوق « شطارة وفهولة » .. حملتهم العربات بعيدا عن أرض مصر كلها لمد خطوط السكك الحديدية التى تربط جنوب الشام بشماله تحت ظروف قهر لا توصف . ومن يتوان فإنه « يعرف بكيان كلة .. مصيره .. » اذا تخلخل فلم تشق الفأس ولم يحمل المقطف .. سيحملونه .. سيحمله هؤلاء الأنفار الذين يحادثهم ويشكو لهم .. سيحملونه ويقذفون به حيا وراء التلال التى تصنعها المقاطف فوق الجبل ..

ليموت مفزوعاً ٠٠ على مهل ٠٠ ببطء ٠٠ بانتقام ٠٠ ٠ ويشعر إبراهيم
بفراغ داخل ركبتيه ، ومع ذلك أخذ يطن الجبل بفاسه حتى تهدلت
ذراعاه ٠ وتنبضه أحد رفاقه بالرقود بعيدا بين شجرتي الينسون
الكبريتين ٠ ويراه انجليزى على ظهر جواده ٠ ويلتقط رقه ٠ ويعرف
ابراهيم مصيره ، فيوصى صديقه عواد بأن يتزوج من ست أبوها : « عواد
يرتج جسدك كالمحموم ٠ ويضع كفه على فم ابراهيم يمنع شر الحلم أن
يتجسد في كلمة ٠٠٠ » ٠ ويحكمون على ابراهيم الذى يحمل رقما لا يعرفه
بالجلد مائة جلدة ٠ ويرفع الرئيس صميحة يمناه بالسوط « مزحوما بالزيت
ثقيل » ويتبدل رأس ابراهيم ، والعد ما زال مستترا ٠ ويحملونه ٠٠
يحملة عواد ٠٠ ويستقبل ابراهيم « ما وراء التل » ٠

وحين أراد المؤلف أن يرسم شخصية « ست أبوها » لتعبر عن
شخصية مصر كلها وهى تبكى منها ، خرجت الشخصية من يده شخصية
دينية محضة ، ان لم نقل أسطورية ، حتى كدنا أن نسمي القصة : « خالتي
الست العذراء » ٠ ليس بالضبط لأن العبارة وردت بها ، ولكن لأنها
إضافة جديدة إلى قصص عذابات أمهاتنا اللاتي يبذلن أنفسهن للأضاعة في
رضا وسماحة ترتفع بهن إلى مصاف القديسات والمقدسات ٠٠ كايتريس
ومريم العذراء بكل عذاباتهن وشرفهن وتضحياتهن ان : « صمت البحر »
لفيركور أذاحت النقاب عن وجه فرنسا المشرق اهان احتلال النازى لأرضها
مثلا في صمود عاشقة صامدة ٠ وقصة : « النشيد ٠٠ » أذاحت النقاب
عن وجه مصر ٠ لا في فترة من فترات تاريخها ، وإنما عبر تاريخها المديد
كله مثلة في عاشقة صامدة صابرة وفيه صادقة رغم كل صنوف العذاب ٠

لقد أزالته هذه القصة الصدا عن شخصية مصر الحقيقية التى مازال
يضطرع حولها الدارسون ٠
والشخصية النسائية عند روميش لا تختلف عن قرينها كثيرا ٠

وان كان قرينها القرارى المرتبط بالأرض ارتباط وجود وعدم يحمل في
قلبه عشقه الواله لأرضه ٠ ويحمل بجواره خبرته العظيمة كأحد مكتسبات
القرن المعجز ، فان حيلة قرينته - رغم الفاقة والامية التى تخيم على
القرية - ترسل اشاعات حضارية نفتقدلها عند المرأة المصرية فى ارقى
المدن ٠ فرغم أن الخالة فى : « الليل ٠٠ الرحم » لاترضى عن زواج
فتح الله بهانم لأنها تربت فى « ماعون شين » فأمها « قجبة » وأبوها
« سحب نسوان » ، فعندما تتناقل القرية فضيحة ضابطها متلبسة بالفسق
مع ابن العمدة ، وبعد مقاطعة فتح الله لها رغم الحاجة فى طلبه ، لا تجد
الخالة مفرا من تلبية نداء الحضارة التى أضاعت الطريق للدنيا بأسرها :

« قابلها يا بني ، شوقها ، اسمع منها ، العيش والملح له حق ، اللهم استر ولايانا » وهذه النورانية تسم سيرتها الصافية الرائقة بالتواضع وانكار الذات : « خالك يا حبة عيني ايش جابها لأمك ، فرق البحر من التربة » . وإذا ذكرها فتح الله بأن البطن التي أنجبتهما واحدة اجابتها : « آه يا حبة عيني ، البطن تجيب الزين والشمين ، وأيو فصادة والأقرع وراكب الحيل وخايب زمانه » . ويقهقه فتح الله لكلام خالته التي يتمنى أن يعيش في حماها حتى يوم القيامة .

من خلال هذه الواقف ، تمكنا من معرفة شخصية الخالة مصرفة يقينية ، رغم أننا لا نملك سجلا لخط سيرها . فلم يكن هم المؤلف سرد السيرة بقدر ما كان همه شحن الجو بالمأساة ، ولم يتطلب منه الشرح أن يقدم عنها أكثر مما قدم ، خلافا لمقتضيات التعمية والشحن في «النشيد» . فقد استلزمت منه أن يسير مع « العذراء » منذ صباها حتى شيخوختها . وكانت الست العذراء في صباها بستانا من الورد ينشر شذاه في غيط الوسية وهي تجمع القطن مع ابراهيم . و ابراهيم يتقى ببستان الورد الى أن يجلد ويموت في أرض لا يعرفها :

عندى .. من الورد

بستان .. ورد

بيطرح .. ورد

وخادم .. الورد

يسقى الورد

ماء الورد

سبع سنين السنة

حارس جناين الورد

وترفض ست أبوها الزواج من عواد بعد عودته وحده ، كما سبق أن رفضته في حياة ابراهيم ، رغم ملكيته لنصف فدان « ويقرة فيها الشوية اللبن » . وتعيش بتولا ، بل تنظر حبيسة دارها ، ويحاول عواد - الذي أصبح إicha - أن ينقذها : « الضلمة موتت قلبها .. الضلمة وحشة يا ناس .. أنى أستغفر الله العظيم يارب .. م خفش من الملايكة الى فى القبر زى ما أخاف من الضلمة .. الضلمة عملتها راجل .. فيه واحدة زينا كانت تشتغل الشغل ده كله .. دى كانت بتسقى تحت مكنة الميه

بالليل مع الرجالة .. والاكادة ان الناس خلاص .. قالت ست أبوها ..
 عادت راجل .. راجل ياخسارة ياولاد .. الله يلعن الأيام .. فين .. فين
 ست أبوها .. الى كانت تجمع القطن طول النهار فى .. بؤونة الحجر ..
 الشمس ما تشوفشى أيدها ولا وشها .. آخر النهار وهى مروحة ..
 ولا بنت ناظر الوسية .. كعبها يبقى أحمر زى الجزرة ووشها
 زى الطمطة .. »

وهى لاترفض الزواج فقط ، وانما ترفض ان تاكل من غير عرق
 جبينها ، و « سروح الفيط حسنة عند الله » * وهامى تجلس فى غبط
 عواد الذى اتسع وامتلأ بأولاده وزوجات أولاده وأولاد أولاده وعلى رأسها
 أموات الملوخية الخضراء مربوطة من جنورها وتصنع طرطورا تستظل به ،
 وأصابعها الرقيقة الناشفة تقف مرتمشة على لوحة القطن * ويدعش عواد
 لأنها مازالت تعمل فى عز القيلولة ، ويقسم أن تترك العمل ، وحين تحس
 أنه لا ينوي التزحزح عن رغبته تعلن أنها لن تتقاضى منه الا أجر نصف يوم
 وأبتسمت فى وهن مفضلة اياه عن « الوسية » التى كانت تقطع أجر اليوم
 كاملا « لو مرض النفر أو طرده الخولى قبل غطسة الشمس » * ويعاتب
 عم عواد صديقة العمر « فهى لا تاكل قد ما يتبقى من طفل .. وخير رينا
 كثير .. » * وتسير فى الطريق فاذا بحديقة العمدة القديمة التى آلت الى
 الإصلاح تقذفها برائحة الجوافة فيسيل لعابها ، وتهن أن تطلب من الخفير
 قذف واحدة * لكن حوارا سريعا يدور بينها وبين نفسها ينتهى الى أنه
 لا يجوز للخفير أن يتصرف فى ملك غيره ، وحتى لو كانت ملكه فقد « قنعت
 والحمد لله » بل انها ترفض أن تكفن بغير مالها * وهامى تسأل عواد
 بأصرار : « فاضل أد .. ايه .. على ما يكمل الجنيه .. أنا بدى أعمل
 الجنيه عشان أموت وأنا مرتاحة * انى سايبة تكاليف الكفن » .. ورغم
 هذا العمر الطويل ما زالت تكلمة الجنيه تحتاج الى عرق جديد *

وهكذا تعيش خالتي الست العذراء فى دارهم الواسعة كالبجرن
 وحدها * أسرتها تنتهى عندها وتقرض بوفاتها ، رغم أنها .. كما يروى
 عواد عن أبيه .. بنت أصل « دارهم دى كان فيها بدل الجاموسة اتنين ..
 وبدل البقرة اتنين .. حتى الجمل سمعت ان المرحوم أبوها كان عنده جمل
 .. حكمة رينا .. راح فين ده كله .. الرجالة .. والبهايم والدنيا ..
 والآخر تصفصف على ست أبوها .. والطوفة تيجى لها .. لا ترضى بيه ..
 ولا بغيرى .. » * وعندما تخيم العتبة وترفع سست أبوها رأسها الى
 السماء ، وترى من صحن الدار المكشوف شقا أبيض فى السماء ، تحسر
 « القرطة » عن رأسها وتعزى مقلمة شعراتها البيضاء ، وتفتح صدرها رافعة
 كفيها مفتوحتين فى مواجهة وجهها وهى تقول فى تبتل عميق : هل ..

هلاک .. اجعله شهر مبارک .. آمین .. آمین .. آمین .. وبنهذه
الکلمات ينهى روميش قصة : خالتى الست الغبراء وبنهيها وهى تدعو
بالبركة للحياة . ويترك وحدك . تتأمل الموقف ، وتتخيل - لا يد - قصة
امراة كانت تمشي على ارضنا منذ آلاف السنين . كانت تجلس فى صحن.
دارما المكشوف .. وبنفس الايمان العميق ، والخشوع الصادق ، تستقبل
قرص الشمس بنفس الأصوات التى لم يبدلها الزمن : آمون .. آمون ..
آمون ..



ولأن المثل الشعبي والمثال يكونان جزءاً مهماً من ثقافة القرية ، وبالتالي يشاركان في تشكيل عقليتها وحكاية تاريخها ، فكثيراً ما كان روميس يستضيفها في قصصه • والمثل الشعبي غالباً ما يكون ذا حدين •• هذا إذا لم نجد له رفيقاً يناقضه • وها هي زوجة عم منصور في : « فرح سلامة » تناشده أن يستجيب لطلب ابنها في الزواج مهما كانت الأعباء المالية خشية هروبه : « وياو سلامة ياما الجمل كسر بطيخ » فيجيبها : « ويا أم سلامة ياما البطيخ كسر جبال » • والمثال الحزين بومسقى بحر البسيط العربي الأصل هو التعبير الصادق عما يجيش في صدر الفلاح •• حتى في ساعة فرحة • وتشاركه الأغنية الخفيفة التي لاتكاد تخلو هي الأخرى من المراتة أو السخريّة • وهاهو « المغنوتاي » في قصة : « كل شيء حقيقة » يغني في جلسة انس :

أنا زارع شطين بامية

عند الساقية البحرية

كان عندی حماره عریجه

نفدت م العسكرية

بل أننا نشعر بأن هذه القصة ليست الا صياغة جديدة بارعة للموال التي توافرت له كل عناصر القصة ، والذي غناه حسان الصعدي في أحد أفراح القرية وهو ينظر الى نجحة :

ملا ۰۰ ملی قریتہ

بعیه تصافی نیل

ملی وسابها یالیل

ففي الشرع تلزم عين

تلزم جدد جسد

يسوى من الرجال .. ألفين

فى بداية الموال يملأ « الملاء » أو « السقاء » قريبته . وفى بداية
القصة يضع صالح يذرة ابنته فى ظهر يوم صائف مرهق . كان صالح
قد قضى ليلته ساهرا يوزع ما تدفعه الساقية من ماء على القطن وفى
ذهنه عقوبة من يغفل أو ينام فيغرق القطن : « علقه من جابر أفندى
أو اتهام بسرقة المحراث الحشيب » فى الظهيرة التى أعقبت هذه الليلة القى
نفسه على المصطبة مكلودا . وحين دخلت نجية وجدت جليبا به متكوراً تحت
جسده . وبطن قصه لا تعرف ان كانت مضسولة أو منطاة بالطين كما سبق
أن رأينا . تأملت جسده غير شاعرة بشقائقه و سامعة لشخير . ففى
أذنيها طنين آخر . هزته هزات قاسية عنيفة طالبة منه أن يغطي نفسه ،
أو سائلة إياه عما اذا كان يريد أن يشرب .. قصارى ما كان يفعل هو
أن يعطى ظهره للجنار . ولم تترك نجية فريستها حتى التقت معها وجها
لوجه على الحصيرة المثقوبة .

فى وسط الموال يترك الملا قريبته بعد ملثها فيتسائل الناس فى حيرة
عن مصيرها . ويستنجيولون بالحكام الشريعة عليها تسعفهم بحل لهذه
المأصاة . الى أين ذهب صالح ؟ ذلك ما لم تفصح عنه القصة صراحة ،
وان استطعنا الاستدلال عند الاستعانة بالقرائن . كل ما نعرفه عن قصة
هرويه خبر صغير جاء فى ثنايا الجزء الأخير من القصة : « منذ ثلاث سنوات
سحب بهائم جابر أفندى مع باقى الشغالة ، وعادت البهائم والشغالة
ولم يعد صالح » . وكل ما يكشف عنه هذا الخبر أن السرقة لم تكن
بغيته ، كما لم تكن بنية حسان ، ان موقف أحدهما يفسر موقف الآخر .
بل يكاد كل منهما يتحدث بلسان الآخر وان لم يلتقيا . تساما كعم
الشحات ومعلمه وهذا ما يجعلنا نميل الى الاستعانة بمواقف أيهما لايضاح
ما أيهم أو غمض من مواقف الآخر . وقد أورد الكاتب بعض المشابهات
بينهما ربما للايهام بجواز الاستعانة . فقد ترك حسان أيضا زوجها
وابنته ، والتجأ الى الجبال منضما الى أبناء الليل بتلك المغارة الفريدة
التي تقع فى منطقة تنكر كل من محافظتى أسبوط وسوهاج تبصيرتها إليها .
ثم اضطر حسان الى ترك الجبال وساح فى بلاد الله .. ربما هرويا من
وجه الطاردين ، أو ضيقا بالأماكن المتشابهة التي يسيطر عليها الظلم .
وهذا المصير - لايد - سيلحق صالح : التمرد على الظلم والانضمام الى
أبناء الليل ، كما أنه - لايد - سيؤرقه الحنين والشوق الى ابنته كما يؤرق
حسان الذى لا تفارق صورة ابنته خياله كما رآها آخر مرة : « صغيرة
لم تتعد سنتين .. مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة الصغيرة عن آخر

مرة رأها ، بطنها عريان حتى الصدر .. منتفخ قليلا .. أرجلها رفيعة
وجوها متسخ .. على عينيها ذباب كثير .. الصورة أثابتة داخل دماغ
حسان .. ستظل الصورة كما هي باقية .. وقدماء تحملانه الى كل مكان،
الا حيث توجد صغيرته .. »

بعد ذلك التساؤل الذى طرحه الشاعر الشعبي فى البيت الثانى ،
تأتى الخاتمة فى البيت الثالث لتقول ان من يمتلك القرية لابد أن يكون
رجلا شهبا « يسوى من الرجال الفين » . لقد وضع الموال الحل ، لكننا
لا نعرف ان كانت القرية قد وجدت رجلا أم ما زالت فى انتظاره .. والى
متى يستمر الانتظار ؟ .. أما فى القصة فقد وجدت نجية رجلا فى
شخص حسان ، لكنه تركها أيضا فى «ليلة الدخلة » .

وعند روميش تتقد الشهوة العارمة العنيفة فى الزرائب وفوق
المصاطب ، لا فى الغرف الخافتة الاضاءة الموشاة بالسناير الحمراء :
الجنس فى هذه القصة تصوير لاستماتة الحياة وهى تستخلص الحياة فى
شبق عارم يضمن لها الاستمرار . ولقد أبدع المؤلف فى التعبير عن توق
أنثى قصته للحب . فى البداية نشاهد ما جالسة على « قزحها » أمام المربع
الذى كونه اللقاء نهاية بطن الجاموسة « البلجة » مع فخذها اليسرى حيث
يتدلى الضرع من وسطه . تمسح بطن الطاجن بيدها اليمنى وتنفخه ثم
تضعه بين ركبتيها وصدرها وتضغط بركبتيها قليلا لتحكم تمكنها من
وضعه ، فيضغط الطاجن بجداره المواجه لصدرها حلمتى نهديها « أحست
النفث الخفيف فى جدار الطاجن .. سرت رعشة لم تحسها فى يدها كله
.. تركزت ململة فى حشو بطنها السفلى .. ارتجافة واضحة فى الجزء
الداخلى من رحمها .. وبلا تحديد تعرضت نجية لتيه مشاعر وارتعاشات
واحساسات وضيق لم تدر سببها » . ورغم توقها الى الانصاف نراها
تستغفر الله لجرد الاحساس بالعطش : « اكنفت أن نفخت وأتبعنت نفخها
باستغفار الله العظيم .. حزنت حزن امرأة أنت المخطور .. » ويتابع
المؤلف تصوير هذا الجو المفعم بالجنس من خلال عملية الحلب العادى
للجاموسة ، وذلك بتأكيده على أجزاء الجاموسة الحساسة ، وذكر بعض
الألفاظ الموحية ، والحركات المومنة المصاحبة لعملية الحلب تفصيلا :
« بأصابع يديها الاثنتين شلت بزاز الجاموسة الأربعة كل على حدة ،

يرفق ، فى حركة حلب وهمية .. الى أن حنت الجاموسة .. انتصبت
البراز فى كف نجية أسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللبن .. عدلت نجية
من وضع أصابعها ، وبين السبابة والابهام ، ومن عند التقاء الضرع بالبرز
.. عكته ونزلت ضغطا ، فانبثق سرسوب اللبن حارا مندفعا الى قاع
الطاجن محدثا طشيشا .. »

ويدخل المؤلف المتكهن من فنه حسان على نجية فى هذه الفترة ،
بعد أن أحدث « ثورة » أو « هوجة » فى الزريبة بين البهائم التى قطعت
حبالها ، ليكون هذا اللقاء بحكم العمل المشترك بداية المشوار الذى انتهى
بفقد القران ، وخروج حسان مع صديقه لطفى « المغنوتى » للاحتفال بهذا
اليوم ، وتوصية نجية لحسان بسرعة العودة خوفا من الوحشة . وفى
وحدتها قامت نجية تستعد لهذا اليوم ، فأخرجت « حلة المكرونة فوقها
ذكر البط » لتسخينها عند عودة حسان . وانتصف الجاز فى اللبسة
الزجاجية ولم يعد . وخرج حسان من حجرة لطفى بعد تدخين الحشيش
.. « دس فى يده قمحة أفيون لزوم الليلة .. على باب الدار حضن حسان
صديقه لطفى وقبله » واتخذ طريقه مصمما دون أن يعرف أو يدري لم ..
بعيدا .. بعيدا عن عزبة جابر أفندى .. « هل ترانا نصدق المؤلف بعد
هذا كله حين قال : « حسان لم يخترع الموالم ، ولذلك الموالم لا يفسر حسان
ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموالم أى حدث تاريخى » !!

إن المؤلف لا يقصد بهذا النفي غير الاثبات .. غير التوكيد على دلالات
الموالم مجهول الصاحب ، وتعبيره عن حال القرية جيلا وراء جيل . ويذكرنا
رحيل حسان المفاجئ برحيل صالح . وكما فسر لنا مصير حسان المضى
الذى ينتظر صالحا ، فإن رحيل صالح فرارا من القهر يفسر لنسا رحيل
حسان . فهذا الرجل وقض العودة من جديد الى الدوران فى ساقية
شبيخ العزبة .. الى عزبة كانت . فذئاب كل العزب والقرى والتجوع
تفترس النعاج . أو كما قال ابن الليل فى قصة : « الليل .. الرحم » :
« أن عشت نعجة تأكلك الديابة » . وابن الليل هنا لم يقتل فى معركة
بينه وبين السلطة التى كان يمتقتها ويتمنى تقويض دعائهما ، وإنما قتل
فى معركة دارت بينه وبين جاره البرجوازي الصغير الذى طمع فى الأرض
التي قام بزراعتها بعد توبته . قتلته أطماع البرجوازية متحالفة بذلك
مع السلطة الباطشة ، لا توجد صكوك موقعة بين الطرفين ، ببس أن
البرجوازية مازالت مستمرة فى حماية مصالح السلطة بـ هر سلاح

الحلال والحرام في وجه المتبردين • لقد كان حسان معرضاً لأن يضرب
علقة ساخنة ، أو يتهم بسرقة المحراث الخشب • كما كان يحدث لصالح
وأقرانه ، ومعرضاً لأن تهجم عليه الذئاب ناهشة لحمه ، كما حدث
لأبي ذراع • في « الليل • • الرحم » الذي تذكر شعاره وهو بين الحياة
والموت ، وندم على عودته لفلاحة الأرض : « مغلش • • جزاة الى يعيش
نسجة بين الديابة • • والمقارنة بين ابن الليل « الثائب » وابن الليل
« الفار » تجعلنا لا نعد موقف هذا الأخير قراراً ، وإنما استمرار في
البحث عن طريق • لكن هذا الرحيل بصيبتنا — في نفس الوقت — بجراح
تخينة حين نتأمل مأساة نخية •

لقد استطاع الشاعر الشامي المجهول أن يحيل « القرية » الى بطن
منتفخ لامرأة حيل حينما تسأل عن حكم الشرع • واستطاع محمد رومي
وهو يحاول تفسير الموال أن ينتقل من المستوى الواقعي الى المستوى الاشاري
فاستحالت المرأة الى رمز للأرض كلها سواء في القصة أو الموال • هذه
الأرض التي تتوق توقاً للعطاء ، لكنها مازالت تبحث عن الرجل • الرجال
الذين يرضون في بطنها بذرة الحياة •

ولا يصادفنا هذا التلاقي بين المرأة الأرض في هذا العمل وحده •
ففي : « الليل • • الرحم » يحرث عم الوهيدى البكر التي تركها
آبؤها بلا زراعة لرعى الجاموس الأعرج والبقر الناشف • وحين يشق
سلاح المحراث سطح الأرض ، و « قبل أن تندمل شفتا الخط المشقوق »
يسقط وسطه سوسوب منتظم من حبات الذرة فيلتثم عليها — كالرحم —
يتهيأ لميلاد جديد • • وإذا كانت الأرض هنا هي « الرحم » ، فإن المرأة
في « كل شيء حقيقة » هي « الأرض » والقربة في الموال هي بطن
المرأة وبطن الأرض • هي المرأة الأرض • وصاحب الحق الشرعي في
« المولد » يتركها فراراً بجلده من وجه الطفلة • وهذا الموقف ، وإن اعتبر
تمرداً على الظلم ، فهو يحمل في داخله أسباب ادانته • والأسباب جميعها
تتركز في « الهروب » لا « الثورة » •

ولا يبعد هذا التفسير عن طبيعة عقلية رومي • فكثيراً ما استفاد
من المفاهيم السياسية وهو يرسم شخصياته أو يصور مواقفه • وقد
لاحظنا ذلك بالنسبة لعدم تعلق متمرديه بالأرض هذا التعلق الواله الذي
يميز فلاحيه • كذلك فإن العمدة في قريته قوم غرباء عنها كالمستعمرين •
نشاوا فيها « كالنبات الشيطاني » ثم تمكنوا من امتلاك معظم أراضيها
بالطرق غير المشروعة كاسرة السواحل في : « الليل • • الرحم » التي كادت
تسيطر على زمام القرية كله حتى أصبح أهلها خلعاً في دورها ، أو أنفارا

فى حقولها • وقد استباحـت هذه الأسرة حرمات القرية ، واعتبرت نسائها
وبناتها متاعا مباحا لها • وكما تجد السلطة العليا من تستعملهم من الشعب
نفسه للفتك بنفسه • فقد وجدت هذه الأسرة من تستعملهم فى « سحب »
النساء ، وسرقة المواشى ، وقتل المناوئين • وإذا لم يكن عمدة قريته غريبا
عنها ، فهو ممن قضوا فترة من حياتهم فى خدمة الغسرياء • كعملة :
« الليلة الجاية » الذى عايره المتمردون بأيام خدمته « للخواجات » خوليا
ومقاول أنقار وناظرا قبل أن يصبح صاحب أرض •• فعمدة •



ذات يوم رأيته مهموما • قبل أن أنبس قادننى الى قهوة « كليوباترا »
التي كانت تطل على ميدان الأزهار • قال انه أعده مجموعة قصصية للنشر ،
لكن الدكتوروة سهر القلماوى – رئيس مجلس ادارة الهيئة العامة للكتاب
آنذاك – لم تتحمس لها • اضطر الى رفع شكوى للدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة وقتها • أثناء انتظاره بحجرة مدير مكتبه لمعرفة مصير
شكواه ، خرجت الدكتوروة من حجرة الوزير ••

« مصادفة عجيبة » !! ••

« ليس كذلك » !؟ ••

عندما وقف لتحييتها يادرتة قائلة :

« لا •• لا •• أنا زعلانة منك ياروميش » •

تلعثم روميش ، وأراد أن يدافع عن موقفه فهرب منه الكلام ••
قالت :

« شكواك للوزير كلها أخطاء لغوية » !!

كان يحكى ياسى بالغ فى صدق وتأن كمادته • انطلقت قهقهاتي
الزاعقة ترج أرجاء القهوة الهادئة ، للنتكة •• والتسرية • كانت هذه
الضحكات الصاخبة سمة من سمات الشباب • ربما نرى الآن انها مظهر
غير حضارى • لكن الحضارة ليست هى السبب فى اطفاء جذوتها •
تجاوب معها روميش فى سرعة فائقة هذه المرة •

هذات العاصفة ، وتناولنا موقف الدكتوروة بموضوعة تامة .
وانتهينا الى أنها – بعيدا عن الحساسيات الشخصية الطارئة – استاذة
قديرة لها مكانتها ، ودورها فى محاولة انقاذ هيئة الكتاب من الضلال
وربما قد أسىء العرض عليها من قبل بعض المكتبيين الذين لا يعرفون
الألف من كوز الذرة • وأننا تمودنا على الشكوى منذ نجاح شكوى

« الفلاح الفصيح » ، رغم أنه كان يعيش في عصر غير العصر ، ولما كنا من المشتغلين بالقانون فقد انتهينا - من خلال تجاربنا المشتركة - إلى أن الشكوى الإدارية طريق غير مجد ، لأنها تحال عادة إلى المختص الذي يحاول تبرئة ساحته بالإصرار على موقفه ، مع إيجاد المبرر له . ولن يقدم المختص المبررات خاصة في مجال الفن . وأن علينا أن ندخل إلى الدكتوراة من مدخلها الطبيعي ، وهو الدراسة النقدية لا الشكوى الإدارية . وعند عرض هذه النتيجة على مجموعة من الأصدقاء ، أجرى عليها فاروق منيب وزهير الشايب بعض التعديلات . وأسند إلى مهمة القيام بدراسة لا تقدم إلى الدكتوراة ، وإنما تنشر بأحدى المجلات الثقافية .

تهيات لهذه الدراسة بقراءة كل أعمال روميش ، وانتهيت إلى أنه يجد نفسه في القرية لا في المدينة ، وأن عليه - عند إعداد مجموعته للنشر - أن يقتصر على القصص القروية . ونشرت الدراسة . بمجلة : « نادي القصة » (أكتوبر ١٩٧١) وأخذ روميش بهذا الرأي عند نشر مجموعته الأولى بالجهود الذاتية . فقد حررنا مجموعة من الايصالات قيمة كل منها عشرة قروش ، ووزعناها على المعارف والأصدقاء . وصدرت المجموعة عن سلسلة : « أدب الجماهير » التي يشرف عليها فؤاد حجازي بالمنصورة بمقدمة للدكتور عبد المنعم تليمة . وهي نفس المجموعة التي تنبئت إلى أهميتها « روايات الهلال » فأعادت نشرها في ديسمبر ١٩٨٦ (العدد ٤٥٦) بعد أن أضاف إليها روميش قصتي : « طرح المجد » و « عين الحياة » نظيرة « وكانت الأولى قد نشرت بمجلة : « القصة » والثانية بجريدة : « المساء » ، وبهذه المناسبة أعدت نشر الدراسة بمجلة : « عالم الكتاب » (العدد ١٨ - إبريل ١٩٨٨) بعد حذف بعض فقراتها . ثم نشرت بصورتها الأخيرة بكتاب : « الانسان بين الغربة والمطاردة » (١٩٩٢) ولم يهتم بالنظر في هذه المجموعة سوى الناقد الجاد المقل محمود عبد الوهاب .

وقد أعد - رحمه الله - مجموعته الثانية للنشر قبل وفاته ببضعة أشهر ، وحدثني أنه سلبها لجمال الغيطاني لتتشر في سلسلة : « كتاب اليوم » وما زالت أمانة في عنقه . وقد اختار لها عنوان : « الشمس في برج المحاق » ، ويبدو أنه قد كتب على أن أتحدث عن مجموعته الثانية أيضا قبل نشرها . فمازلت أحفظ بقصاصات الصحف التي زودني بها عام ١٩٧١ . وقد نشرت قصة : « الشمس في برج المحاق » بجريدة « المساء » (العدد ٥٠٤٣ الصادر في ٢٥ سبتمبر ١٩٧٠) فهي لم تنشر عام ١٩٦٨ كما ذهب البعض بعد وفاته . وأذكر أنني عندما نبهته إلى نشرها في الصفحة الأخيرة ، اختطف الجريدة من يدي ، ولم يطل النظر

الى القصة ، وانما قلب الجريمة ليلتهم مانتشتات الصفحة الاولى . كنا فى شهر « ايلول الأسود » . وكان القصف الاردنى لمدينة اربيل لاييرال مستمرا . والقتال مازال دائرا فى شوارع عمان لليوم التاسع . كما وقعت اشتباكات جديدة فى منطقة الكرك . والرؤساء العرب يجتمعون وينفضون ويرون ضرورة عودة الوفد الرسمى بتأكيد حاسم عن احترام وقف اطلاق النار . والأسطول السوفيتى يراقب الأسطول السادس الأمريكى . وكانت القصة تستحضر تاريخنا كله وتبعنه فى اللحظة الآتية : لحظة الصراع عند نهر الأردن . الصراع بين الاخوة والأعداء . وليس بين الاخوة الأعداء : « قائد الجماعة خطواته ثابتة متقدمة حذرة . يمرق أمامه بين شجيرات الصبار كالفهد . إذا صعد صخرة لا يزحف عليها مهما علت . يضع قدمه اليمنى على قمته . ينسل جسده كله صاعدا . لا تعرف ما إذا كانت الصخرة تنخ له أو أنه يصعد إليها . فور عبوره المخاضة . مخاضة النهر . نهر الأردن المبارك . » كان ذلك خلما يجابه به « الأب » الهزيمة و « الابن » على خطوط النار . الهزيمة التى لم تشاهد مثلها الديار عبر تاريخها الطويل : « ضوء الشمس يدفع أمامه ظلال بيوت منف وقصور طيبة وأكوخ راقودة . ذراع سنابل القمح والشعير يتأملون زهرات الحلبة والفول والعدس يسوقون محراثا يشده ثوران أسودان . يغنون لفصل الفيضان . يتحدثون عن بناء مستقر الاله « مينا » أمواه عذبة تترقرق بين ضفتى النيل . أمواه صافية كمين الديك تتسلل الى ترع وقنوات تغطى الدلتا . ولد صغير فرد طوله وانطح على صدره ؛ تلامس شفتاه ماء قناة صغيرة ، يرتشف ويرتوى . فى القناة تسير المياه على مهل . كخطو الثيران المرحقة ، لم العجلة . فلتتم . ستة آلاف سنة . هل يكفى ؟ » .

انه يحمل تاريخ بلاده كله بين جنبيه ، وفلاحه الذى مازال يستعمل أدوات الحراث والرى والحصاد التى كان يستعملها أجداده ، هو ذات الفلاح الذى كان يقطن هذه الأرض منذ آلاف السنين ، وهو يربط بينهما دائما بصبرات تبلى كالعابرة ، لكننا نقف عندهما طويلا لتأمل الامتداد الزمنى الذى لم يغير من الواقع شيئا ، ودرجات القرابة التى لا تعرف بالزمن . ان قصصهم كلها بكل ما تحمل من عبير وفاقرة ورسوم واضطراب وحب للحياة وزهد فيها ، تحكى قصة مصر على مدى عصور التاريخ . العم البيضاء فى الجزيرة ملفوفة على « شكل هرم مصطبى » (لزوم القباب) ولبنة الصميدى الذى يطلق المواويل الحمراء ترتبع على رأسه مثل « تاج مينا قبل اتحاد الوجهين » . وعندما يصل الموال الى « قصة أختنا التى غلبها الهوى وما فعله أخونا الحزين » بلدة بنى مزار . تبقى بجوار . انما تغلب أولاد العم نوبة حزن من عمق آلاف السنين . ويجيعون ما فى

الأكواب من شاي أسود .. مرة واحدة .. كالعقوبة » . وهو يذوب في « شارع السند بمعالمه البناية كالهرم والجدران الحجرية التي تقابلنا كلما حفرنا في أرض قريتنا » (قصة لا تنتهي) . أما في قصة « سيندس والآخرون » فإنه لا يكتفي بالتاريخ القديم ، بل يستحضر تاريخ مصر الفرعونية والمسيحية والعثمانية ببعض العبارات القصيرة . فالجيبية قررت ألا تقوم بدور : « مضحية مسيحية » رغم أن ضميرها لم يرح « يوم الديومة ومحكمة أوزوريس » . والجيب « رأى الطربوش أكثر ثباتا من سور مصر القديمة الذي استخدمه محمد علي ليوصل به ماء النيل إلى حريمه في القلعة » وحينما أراد أن يقفز خمسين عاما بقصته : « التشيد من الأفق الغربي » لم يعيا بهذا الزمن : إنه في نظره لا يمر « ومن العيث حسابه بالأرقام ما دامت الأيام لا تتغير ، والنل هو ذات النل ، ونحن كما كنا منذ آلاف السنين أشد ثباتا ووضوح رؤية وتمسكا بالإضافة للحياة قبل الرحيل رغم عوادي الزمن » .

ولعشقه للتاريخ نراه يعتمد مسطرة أساليب المؤرخين في البحث والتحقيق وفق قواعد التحري التاريخي للإيهام بأنه يكتب تاريخا . في كل شيء حقيقة ينقل إلينا لبا اتفاق نجية وحسان على الزواج أثناء عودتهما من تببيض الأرض ووطن القمح : « نحن لا نملك مضبطة الحديث بين حسان ونجية ، الثابت لدينا أن الحاجة .. والثابت لدينا كذلك .. » . وعند بيانه لأسباب طي المسافة بين نجية وحسان يعتمد على حادثة وقعت في اليوم السابق للاتفاق تخلص في أن نجية أرادت أن تظهر ودها لحسان أثناء قيامه بتوصيلها لمنزلها فدمعت إلى شرب الشاي ، وبالدار ، وبعد أن تناول « أربع بيضات مسلوقة برغيفين » هم بها ، لكنها قاومت — رغم عطشها — لما في ذهنها من أفكار مبهمة عن الحرام . بيد أن اعتماده على هذه الواقعة لم يمنعه من تحليلها لمعرفة طاقتها الذاتية : « حادثة الأمس نقلت نجية إلى جوار حسان .. رغم أن الحادثة لم تحقق غايتها » ولم تحقق إلا ذاتها ، ولم تخط خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت .. » . ومعطف عم الشحات الحفر « ارتداه لأول مرة ذات يوم من ربيع قرن مضى .. كان عهدة واحد من جنود الحلفاء واشتراه الرجل قبل أن يدخل خلعة الحكومة من سوق السنبلولين .. » . بربع برايز استرد منها أجرة الأتوبيس ولم يخلعه منذ ذلك التاريخ .. وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ، فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشتري المعطف يستنيز ، بل إن الانجليز حاربوا الألمان سني شراء هذا المعطف .. » . وبينهن روميش فرصة الحديث عن المعطف ليتحدث عن أبعاد شخصية عم الشحات من خلاله : « ومعطف عم الشحات وإن انتسب تاريخيا إلى أصل أجنبي ، إلا أنه الآن واحد من مواطني القرية .. مواطن مستقل ، حتى أن

عم الشحات لو خلعه لهب المعطف في الصباح الباكر مغادرا داره الى مسجد القرية يدخل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصلي ركعتين ، ويلقى على رجال العزبة في طريقه الى المسجد ، ومنه الى داره تحية الاسلام ، ويرد التحية حسب الأصول ، فلو ألقاها واحد من الشغالة .. »

ويتغمس روميث في دوامة الأحداث الرهيبة التي مرت ببلاده في عصرها الحديث منذ هجوم جنود الاحتلال على القرى حتى ما بعد هزيمة ١٩٦٧ . ولا يتسى وياه « الكوليرا » الذي اجتاح البلاد عام ١٩٤٧ بقصة : « الليل .. الرحم » ولم يخطف سوى أرواح الفقراء . فالأغنياء المحصنون بالشبع والصحة أقاموا لأنفسهم معسكرات وقائية حول سراياتهم ومنازلهم ، بل وفكروا في إقامة سور بين بيوتهم وبيوت الفلاحين : « أهالي البلد عليهم وحدهم يتصب غضب الله » العائلة الغريبة الوافدة على البلد بيوتها منعزلة . الشغالة الذين يخدمونهم في الغيط والبيت حجزوهم داخل المعسكر ومنعوهم من النزول الى ذويهم . المسجد المشترك قاطعوه . وفي : « التشديد من الأفق الغربي » يهاجم الانجليز القرية مع العساكر الهجانة لاصطياد الرجال ، والاستيلاء على الجمال والحمر والخيل « وحتى الفراخ والدرّة .. والشعير » . ولقد سحبوا ابراهيم . ولما لم يجدوا في الدار غير المعجوز وابنتها « ست أبوها » خطيبة ابراهيم ، طلب رئيس الفرقة الذي يتكلم بلكنة الخواجات تجاز القطن أن تتبرع المعجوز لمنظمة الصليب الأحمر « ولم تفهم أم ست أبوها .. سوى أنهم حملوا مع ابراهيم .. عريس بنتها .. أجرة ست أبوها جميعه بحالها .. وأربع فرخات بيوضة .. وبطة سوده » . ويترك الانجليز القرى للأسى والوجوم يحثم على صدور الغيطان ، والأنفار يخنون أثناء العمل في غيط الوسية الأغنية الحزينة المعجونة بدماء وجثث ضحاياها ، أمام الحولى زيدان نفسه رغم عطشه :

بلدى يابلدى

السلطة خدت ولدى

بلدى يابلدى

أنا بدى أروح بلدى

وليس الغريب ألا يثور هؤلاء الفلاحون ، فهم لم يتمكنوا من مجرد فهم معنى الثورة أو التمرد .. لكن الغريب ألا يشعروا بأن في الأمر شيئا غريبا .. أن يشعروا بأن ما يحدث هو قدرهم الذي ربطهم بالوساسيا والتكايا والأبعديات . ان أمنيتهم لا تعدو طلب العيش في ظروف أقل قسوة لا تصل الى حد الحرام « كله شغل .. في غيطان الوسية .. في

جبل الانجليز ٠٠ في أرض الصبة الحرامى ابن ستن ٠٠ كله شغل ٠٠
كله شغل ٠٠ وبني آدم ٠٠ علا ٠٠ أو نزل ٠٠ نصيبه كله لقمة عيش ٠٠
هدمة تستر جسده ٠٠ والآخر حثتين قطن على فمه وظهره ٠٠ لكن الناس
الانجليز ٠٠ المية بالقطارة ٠٠ عيش وأقله يكفى لكن الشرب ٠٠ والنوم
٠٠ حرام ٠٠

والأغرب من ذلك أن يجد الطفاة والبغاة فى كل عصر من يستعملونهم
للفتك بمواطنيهم وإخوانهم ٠٠ من يلقون بالأطفال الذين يعترضون طريق
الأمراء فى الشرع ليموتوا غرقا ٠٠ من يسير وراء الأتفار بالسياط الى أن
ينتهكهم العمل فيقذفون بهم وراء التلال ليموتوا فزعا : « حرام عليك ياريس
صميده ٠٠ غسيل الوش ٠٠ قلنا ٠٠ نستفتى ٠٠ لكن يارجسل المية
المحيوسة طول الليل فى البطن ٠٠ مفيش دقيقتين نفكها ٠٠ على الحرام
الخولى زيدان نفسه ٠٠ الله يعافيه ٠٠ ما كان يقدر يحوشنى ما فكش
المية ٠٠ »

وإذا تدرجنا فى الغرابة فسنلاحظ أن أشدهما نكرا ٠ ألا يشعر هؤلاء
المستعملون من جانب السلطة بأية غرابة ٠ وكأنهم قد تحولوا الى طينة
أخرى ليست هى بالضبط طينة ذويهم ٠ لقد أصبحوا يفتخرون بوضعهم
يقول الرئيس صميده : « احنا يا واد يا بحرأوى أكثر من ألف ريس ٠٠
جول ألفين ٠٠ كل واحد تحت ايده جول خمسين فواعلى ٠٠ وسواعى
فيهم هنود ٠٠ والهنود دول فيهم سيك ومسلمانى ٠٠ » وبحكم السلطة
التي خلعت عليهم أصبح الاقتراب منهم حدثا خطيرا يتباهى به المتقربون ،
بل وأصبح ضرب من يقترب على قفاه أو شتمه أو التعالى عليه نوعا من
المداعية التي يتقبلها بفرح شديد ٠ هانحن نسمع عواد الذى استعاع
محادثة الرئيس صميده يقول لإبراهيم : « دا بنى آدم زىك تمام ٠٠
يطلع عليه الدخان ويلف السجائر ٠٠ ومرة عزم عليه بواحدة ٠٠ وياما
كلمته ٠٠ ويقول يا عواد ٠٠ يا بحرأوى يا خرع ٠٠ »



كانوا يسموننا « الأدباء الشبان » ٠٠ كنا جمهرة كبيرة حجبت عن
أجهزة الاعلام ٠٠ وكان منا من تخطى الحلقة الراجعة من عمره ٠٠ روميش
ولد عام ١٩٣١ ٠٠ نظرنا الى من سبقونا ٠٠ كانوا ملء السمع والبصر
قبل تخطى هذه الحلقة : طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وغيرهم ٠
لم يكونوا يقصصون أن روحا جديدة تسرى فى أدينا ٠٠ كان الاصطلاح
عندهم يعنى : « الأدباء المغمورين » ٠٠ اعتصرتنا الماراة ، ودأبتنا الجراح

بالنكتة ، روميث هو صاحب عبارة : الأديب « الشباب » زهير « الشباب » .
وأطلق عليه زهير لقب « الأب روميث » لا أذكر من الذي أطلق عليه
أيضا : « الأب الروحي » بعد أن أثار ضجة حول عبث الصفحة الأدبية
لجريدة « الأهرام » بقضية « الأدباء الشباب » (نادى القصة - يناير
١٩٧٠) .

نشرت جريدة « الأهرام » مسرحية بعنوان : « لزوم ما لا يلزم »
(٢٣ يناير ١٩٧٠) وذكرت أنها مسرحية من ثلاثة مشاهد ، أولها حوار
يدور بكلمة واحدة ، وثانيها بكلمتين ، وثالثها بثلاث . ووصفتها بأنها
« تجربة فنية » صاحبها كاتب شاب لا يريد أن يضع اسمه عليها . وفى
عدد الجمعة التالى : (٣٠ يناير ١٩٧٠) نشرت رسالتين : الأولى موجهة
الى توفيق الحكيم بتوقيع : (ق م) وهما الحرفان الأخيران من اسم
حكيمنا نفسه ، مدعيا أنها رسالة شاب فى السادسة والعشرين من عمره .
هو كاتب المسرحية ، والثانية رد على الرسالة الأولى بتوقيع «توفيق الحكيم» .

لم يقبل روميث هذه اللعبة ، ورأى أنها « لعبة لا افتتات عليها أن
توصف بالصبيانية » . وأن رد الحكيم على الرسالة المصطنعة يحمل - مع
كل ما يحمله من براءة - « احط واقتل موقف يتخذه جيل سابق لمن يلووه
من أجيال لاحقة » . فهذه الأجيال - فى نظر الحكيم - جاهلة ، لا عن كسل
أو استهتار ، واقما لأن عقيدتها ومبادئها هو الايمان بالجهل والدعوة اليه .
ويتساءل روميث : لماذا يكتب الحكيم مسرحية ينسبها الى شباب فى
السادسة والعشرين ؟ . وانتهى الى أن الأزمة ذات شعبتين : أزمة صفحة
أدبية تلجأ الى المغالطة . وأزمة كاتب متمرس بسبعين عاما ينتحل سن
السادسة والعشرين . فالكاتب يريد أن يسرق الضوء « بشكل » جديد
« وتبقى أنه ليس بالشكل وحده يستمر الفنان وتبقى أزمة الصفحة
الأدبية » . ان هذه الصفحة الأدبية منذ ظهرت لم تحمل اسما واحدا
جديدا . وهنا يتبين أن مسرحية « لزوم ما لا يلزم » حققت ، من وجهة
نظر صانعيها ، غرضين ، الأول خاص بالكاتب والثانى خاص بالصحيفة
الأدبية . التى ما من شك أنها الأكثر احساسا بمقعها وجديها ، بإيصاد
ضعفها فى وجه كل قلم جديد (. . .) . وهى الأدرى أن الحياة الأدبية
ليست مقصورة على جيل واحد مهما تعمق هذا الجيل . فالوجة الواحدة
لا تضنن تيارا . . . قديما قالوا : اليد الواحدة لا تصفق ولا تصنع فرحا . .
هل هذا واضح ؟ . . » .



ويرحل الأب روميش .. كما رحل صالح وحسان في « كل شيء »
حقيقة « * وكما رحل ابراهيم سالم في « النشيد من الأفق الغربي » ..
لكنه كان قد ترك بصمته على « الطين » .. وتبعه آخرون من أبناء
الفلاحين * تغمده الله برحمته ، وأسكنه فسيح جناته ..

آمون ..

آتون ..

آمين ..

الفصل الثالث

قضايا

العنوان والخاتمة

في قصص محمد كمال محمد

طلع محمد كمال محمد رحلة طويلة مع فن القصة ، اذ ظهرت أولى مجموعاته عام ١٩٥٤ ، وتتضمن رواية وبعض قصص القصص ، وتشهد مجموعة : « الأصبع والزناد » (١) على تخلصه من التسجيل والمباشرة في مرحلة مبكرة ، وتحرره من اسار التسلسل الزمني والترتيب المنطقي ، سالكا دروبا شتى منها التقطيع والارتداد والمنولوج والحلم والكابوس ، دون أن تتحول عنده الى الأعيب الغازية أو مريعات للكلمات المتقاطعة . وقد ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥ ، ونشرت معظم قصصها بجريدة « المساء » عامي ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ . يتضح ذلك من قراءتنا لمجموعة : « سقوط لحظة من الزمان » (٢) التي استعانت بخمس قصص منها ، وحرصت على تسجيل تاريخ نشرها لأول مرة ، مع قصة : « مخلوقات في الهامش » ، وهذه القصص هي : « الأصبع والزناد - لم يعد صغيرا - رؤيا - بسيسة والمطر - الجدار الأخير » وقد تغيرت عناوينها فصارت : « في المنعطف - المفتاح - تلك الرؤيا - المطر - المسروق » .

وتضم مجموعة : « الحب في أرض الشوك » (٣) الرواية التي حملت عنوانها واستأثرت بمعظم صفحاتها ، وخمس قصص قصار أعاد نشرها بمجموعة : « نزيف الشمس » (٤) مع الحفاظ على عناوينها هذه المرة وهي : « زاوية المغاربة - أبواب الليل - خروج للحياة - النهر والمصب - ليكون غدي » كما نشرت قصة : « الوحل » بمجموعتيه : « العشق في وجه الموت » (٥) و « البحيرة الوردية » (٦) .

ويشكل العنوان مشكلة لقارئ محمد كمال محمد اذ تتسم معظم عناوينه بالعمومية ، ولا تنقل إلينا خصوصيات العمل ، ولذلك هان عليه تغييرها بسهولة عند إعادة النظر في بعض أعماله . وأصبح القارئ في حل من الالتزام بها . بل انه يضع للقصة أحيانا العنوان الذي يروقه ، ويراها معبرا عنها أفضل تعبير من خلال معاشية صادقة لها استطاع أن يستدرجنا إليها الكاتب نفسه بلمساته الفنية وحسه الانساني العميق . ليس للعنوان أن يفصح الا فصاح كله عن المضمون ، لكنه ينبغي

أن يشير إليه • وإذا كانت بعض عناوينه تمد أنوارها فضفاضة ، فإن بعضها الآخر يضيق من رحابتها ، مثل قصة : « بلا هزيمة » من مجموعة : « الإصبع والزناد » فهي لوحة عن « الحب » • وكما كنت أتسنى أن يكون هذا عنوانها • فالحب هنا يشكل خصوصية اللوحة ، وإن أبرز عنوانها غاية الكاتب منها • وذلك ينفي ما كان متوقعا للشخص الذي يتنكر له أهله بعد زواجه من بنت ليل ، وانغماسه في الفاقة ، كما يظهر من خلو بيته من الأثاث ، وذلك بوصف الكاتب للأثاث القليل الفقير به : « كان أثاث البيت كله سريرا صغيرا • • ومقعدين يحيطان بمنضدة من الجريد وأعواد الخشب الزنبرج ! أما المطبخ فلا يكاد يوجد ! • • وثمة حجرة ليست بحجرة استقبال على أية حال ! • • وأزعم أن إحياءاتها أرحب من هذه النهاية • فهي لوحة عن الحب الصادق الحقيقي ، وما يعنيه في النفس من راحة وصفاء واطمئنان وغفران : « ان حبها لي أمدني بطاقة كبيرة من القوة وحب النضال • • لأواجه الفقر الذي صنعه لي بعلمها قطعوه عني كل عون ! • • فلم أحس بقسوة لطمتهم • • وإنما أحسست بها هينة كلمة طفل لرجل ! • • » • وما أمد هذه اللقطة بقوة الإحياء أنها ترى من خلال عيني صبي صغير جاء من القرية لزيارة خاله الذي ثاق إليه • جاء مثقلا بمفاهيم القرية عنه ، هو الصغير الذي كان يريد خسالا قويا عزيزا لا خائرا مهزوما ، وعاد محملا بمفاهيم جديدة عن القوة والزمرة والمتعة والوداعة والطبائنية • ولو قدرنا أن هذه اللقطة وقعت بين يدي سابقه من أمثال أمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله ، فسوف تستوقفهم عناصر حكاية زواج الموظف الصغير من بنت الليل • أما كاتبنا فقد تحرك في إطار المعنى السامي ، وترك لخيالنا بناء ما تشتهي من حكايات • إذ أنه لم يشر إلى الحكاية المثيرة غير إشارة عابرة •

لكن ذلك لا ينفي أن لديه عناوين ملهمة لا نستطيع لها تبديلا ، لالتحامها بالنسيج الذي خرجت منه لتكون رمزا له • وخير مثال لها : « عربية الحنطور » و « طرقة البساب » بمجموعة : « نزيف الشمس » و « ست دجاجات » بمجموعة : « المشق في وجه الموت » و « موت صبية » بمجموعة • « سقوط لحظة من الزمان » • فهي ليست من العناوين التي تشهر شعارا مثل : « الحفاء » • • « العواء » • • « التمدد » • • « سقوط لحظة من الزمان » وإنما نراها تخرج من النسيج كله لتعبر عنه كله • وقصة : « عربية الحنطور » لقطة من لقطاته الحساسة عن « الفقد » وما يخلفه من « شقاء » • والعربة تصاحبنا منذ أول سطر : « بينما تعلق الصغير بأمه صارخا وهي تحاول ركوب الحنطور • • حتى آخر فقرة • طالما سافرت جدته هنا وهناك وصحبته في مشاويرها ، لتبعده عن أمه من يوم طلاقها حتى لا يشعر بغيابها إذا ما تركته يوما • وتنساب دموع

الأم وهى تدير وجهها بعيدا عن ولدها ، بينما تحاول التملص من قبضتيه الصغرتين المشببتين بفستانها ، والزواج الجديد يحثها على الإسراع حتى لا يفوتهما القطار وينطلق المنطور مفرقا بكرباحه ، فينتفض الطفل ويطلق صرخة « كالعواء » متملصا من حضن خاله ليجرى وراء المنطور ، ويضيع فى المدينة الصغيرة . وبعد طول بحث فى الحواري والأزقة ، يرتفع صوت صبية تنادى الجدة . و « فى نهاية الحارة المسدودة كان (الطفل ينام متكوراً فى ركن عربة حنطور قديمة بغير حصان » كانت إحدى قدميه بدون حذاء . أصابعها الدقيقة تختلج فى الجيوب المخطط الجديد . الدموع لاتزال عالقة بجفنيه . وشفته ترمشان هامسة بما يشسبه الحلم » .

وقد أجرى بعض التغييرات بمطسم القصص التى أعاد نشرها . فنراه يحذف خاتمة قصة : « لم يعد صغيرا » . وحسبنا فعل . وقد اقتضى الوقوف بالنهاية عند : « عندما أمنع النظر عرف فيه مفتاح الدكان » الى تغيير العنوان . فصار : « المفتاح » . وكان العنوان الأول مستهدا من خاتمة التزويد الذى انتهى بقوله : « لم يعد صغيرا » . والقصة تصور الصراع الدائر فى داخل الصبى بين حرصه على مواصلة الدرس ، وواجبه تجاه أسرته بعد موت أبيه . كما حذف اسم الصبى : « ونس » ليصبح الشخص الأول كفالبيبة القص الجديد غير مسمى . وكانت أسماء الشخصوص تحظى عنده بهناية خاصة فى مرحلته الطبيعية . فتنشر بين ثنايا قصصه الأسماء المنتقاء بغض النظر عن سعة انتشارها مثل : « رجوات » . « وديدة » . « روقية » . « بركسان » . « يسران » . « جبروفى » . كما يحرص على الأسماء المنتقاة من البيئة عندما يتحدث عن دمياط . فتطالعنا : خليل وإبراهيم ومعاطى التى تنتشر بين أبناء جيله فى دمياط انتشارا ملحوظا . وتطالعنا أسماء بعض عائلاتهم والقاب شخوصها : « بزوم » . « السلامونى » . « عزونى » . « كراوية » . « وهلان » . « شبانة » . وإذا كنا لا نميل الى التغيير فى النص بعد نشره ، فأننا نعتبر هذه التعديلات من حقها ، طالما أنه اختار أن يعيد النظر فى قصصه بعد نشرها كما كان يفعل محمود تيمور ، وكما فعل يوسف الشارونى مع : « نظرية الجلدة الفاسدة » .

أما إعادة صياغة أو تركيب بعض العبارات فلم نجد ما يبرره عند ، وغالبا ما تتميز الصياغة الأولى بوحى الالهام ، وتجنح الثانية الى الصنع والتكلف . فما بالك اذا كان الفاصل الزمنى بين الصياغتين طويلا . ولننظر فى جملة واحدة جاءت بمقدمة : « لم يعد صغيرا » أو « المفتاح » . وجاءت من الصالة مهمات أخواته البنات خافتة نبض لها قلبه فى عنف .

ان تحولت هذه الجملة في الصياغة الثانية الى : « ترامت اليه هبهات أخواته البنات من صالة الشقة خافتة دق لها قلبه » . فالجملة الأولى تنسب انسياجا طبيعيا . أما الثانية فقد عرفت طريقها الى الجملة الاعتراضية . اذ أصبحت « الصالة » في وسطها . وتحولت الى : « من صالة الشقة » . وازافة كلمة : « الشقة » تزيد لا ضرورة له . كما ان : « وجأته » أصلق أنباء من « ترامت اليه » . والقلب « ينبض » و « يثقل » . وكان النبض حساسا في الأولى . ولم يحقق استبداله بالثق الا إهدار هذه الحساسية .

ومحمد كمال محمد يعرف كيف يبدأ قصصه من لحظة متوترة للغاية ، تجرنا معها الى النهاية المحتومة . ويعرف أيضا كيف ينهيها النهاية الطبيعية المتولدة من داخل العمل . لكنه يتجاوز - أحيانا - هذه النهاية . وقد لاحظ ذلك بنفسه بقصة : « لم يمد صغيرا » . كما لاحظها بقصة « أبواق الليل » التي تحدثنا عن عذاب ما بعد النكسة : في المقهى يحدث صدف أن يقابل الشخص الأول رجلا استشهد ابنه في سيناء . ومن تجاوزهما تصرف أن الأب المفقود لم يعد يثق بالحكام : « هل سيحاربون حقاً ؟ .. » . لا أصدق كلامهم .. نحن لا نقدر على الحرب .. ولسنا في قوتهم .. » . وقد ذكر له الجار الذي شهد المعركة مع ابنه انه مات عطشا . فقام من نومه وتقياً حتى ملأ الفراش . والاحساس العام أننا « نحن أيضا سنموت بعلش من نوع آخر » . وهو - في زعمنا - « القرف » الذي داهمنا بعد أن حل الوباء بأرضنا . وفي الحديث « أن قوما شكوا اليه وباء أرضهم » فقال : تحولوا فان من القرف التلف » . ويجسد الكاتب هذا « القرف » أو « الفتيان » في كوب ماء : « سمعت الرجل يتأفف ساخطاً من صوت كوب زجاجي يرتطم بالصينية أمامه .. أنا أيضا أقتزز كثيراً للرائحة التي أشمها في هذه الأكواب وأرمق في ضيق زبائن المقهى من باعة السمك » يزيد في ضيقي سحتهم الفشاشة » - يقصه الفاشة - يتوافدون من سوقهم المجاور » (٨) . وباعة السمك لهم دلالتهم أيضا . وعندما أصبح الصمت محرقا التفت الى الرجل فوجد مقعده خاليا .

وتلك هي النهاية الطبيعية للقصة . وبها يتحقق الربط بين البداية والنهاية . ففي البداية ، كان الراوى وهو يسترجع الواقعة يشك في وجود هذا الرجل أصلا : « في الحقيقة أنا لا أدري كيف لقيت هذا الرجل .. متى رأيته بالتحديد .. ماذا كان لون اللحظة التي اختارها لاجده بجوارى في المقهى » لكل لحظة في هذه الأيام لون مختلف .. بل ربما لا أدري بأن كان وجود هذا الرجل حقيقة .. » . وفي البداية أيضا يوحى بالخيالات التي بدأت تراوده منذ ذلك الصباح الكتيب : « في يدي قطعفت

جريدة الصباح ، التي بدأت قراءتها بعد ما فرغت من شواغل النهار .
 خيل الى انى اسمع تنهيدة طويلة ، كهدير قطة : اسمعها فى ودنى تماما .
 لم أكثرث بالطبع ، فكثيراً ما توحمت أشياء تحدث طوال السنوات الأخيرة .
 بالتحديد منذ بدأت نفسى تضطرب فى الصباح الأول لتلك الصباحات
 الكثيفة . . . كان قاسيا وعنيفا رد الفعل ، لذا لم أدمش لما أصابنى . . .
 وبين البداية والنهاية تدور القصة فى ومضة مع هذا التواجد الطيفى الذى
 يجسد عمق الجرح فى داخل كل منا . لكن الكاتب لم يشأ أن يحقق لها
 هذا النجاح . اذ تجاوز النهاية بفقرتين . الأولى تتولد من النسيج .
 والثانية ثرثرة زائدة فصلها عن النسيج بعلامات فصل : « أدور مأخوذا
 فى شوارع المدينة الصغيرة . أجلس فى المقهى القديم خلف الزجاج
 المظلي بالأزرق انتظر الرجل . . الظلام يغطي المدينة ، والسكون يلفها ،
 كأنما غفت ليلات رمضان . . فى الضوء الشحيح اتصفح وجوه الزبائن
 الذين يفص بهم المقهى ، يتزاحمون مثلى بالملاح والعين والأذن حول الأبناء
 . . شجرة البلدية القميئة ينطح رأسها السحاب . . أتمنى أن يجرى
 الرجل . . أرصد الباب وأترقب مجيئهما . . ولا معنى لانتظار الرجل
 الذى يتنافى مع كوننا جميعا هذا الرجل بمأساته العظيمة . ولاشك ان
 الهم قد حولنا الى نوع آخر من المخلوقات : « ارتطمت يدى بلحم طوى
 نوعا ، عبر ورق الجريدة ، فيما أفردنا لاتباع أعمدة المقال . . أرختها
 تحت ذقنى ، لأنظر . . للثو ارتفعت رأس الرجل مبتعدة بإتسامة خجلى
 تعتذر . . الرأس قرى . . فى فرصة الضيق انتصب شعر قصير ، تنتشر
 فى جوانبه شعرات بيضاء . . الملامح طيبة صادقة ، تشى بالانكسار
 والتعب : طويل جسدا ، ومسحوق تاريخ هذا التعب ، ربما آلاف
 السنين . . » (أ) وقد ذكرت شجرة البلدية فى السياق . ولكنها كانت
 « قزمة » ولا نعرف كيف تحولت الى ناطحة للسحاب . وكانت فى السياق
 موحية بالنمل الزاحف عليها : « . . شجرة البلدية القزمة المواجهة ليابه
 المقهى ، أتخيل لمل النهار سابحا حول جذعها صاعدا هابطا . . » . وعلى
 أية حال فقد حذف الفقرة المشار إليها عندما أعاد نشر القصة . لكنه
 أبقى على الفقرة الأولى :

« اقتحمت خياشيمي رائحة كوب الماء قرب وجهي . . طفق تقزى
 حتى أحسست بثنيان أثار ذلك الشيء المتلكئ فى جوفى . . » . وكانت
 كوب الماء قد أفرغت شحنتها تلك بالإشارة الأولى إليها ، ولم تعد بحاجة
 الى تأكيد للملؤلها .

وبعيدا عن الخاتمة نقول ان كاتبنا قد جعل كوب الماء الزفر ، معادلا
 للزفر الذى انتابنا . لكنه لم يجرأ اصراره على الجلوس فى مقهى بائس

السلك ، طالما أنه يتقزز من تلك الرائحة التي قد يراها غيره رائحة كد نظيف شريف . هل المقهى هو العالم الذى فرض على المتقززين ؟ .. وهى فرض عليهم أيضا أن يخاطبوا ذوى السحن الناشئة ؟ .. إن العوالم التي صورها خارج المقهى عوالم مدانة أيضا . ولا يقل ما يقترف بها عن جرم الغش . فهناك عدم الوعي بالكارثة : « فى الجريدة كانت صورة فلاح يحلق ذقنه حلاق القرية يتطلع الى وجهه فى المرآة .. أعطتنى الصورة انطبعا بطمأنينة الفلاح ورضاه ، لكنى تحيرت من أين ينبعان .. » وهناك اللامبالاة . كما أن المقهى ذاتها تقدم لنا نماذج أخرى : « كان ثمة أحدهم يقرأ فى ورقة تشبه عقود العقار المسجلة ، وتحت الضوء تلمع ربطة عنقه الزاهية .. ولايس الجلباب ينصت مستغرقا ، ثم يتامل دافعا عن المقعد جانب مؤخرته ، ويقاطع لابس اللبلة بصوت ناعم : « ألا تعرف لى وصفه للبواسير ؟ » أما « العنوان » فيظل معناه فى بطن القاص .

فى كثير من قصصه ، يحاول الكاتب أن يستجلب إحدى صوره الواردة بالسياق لتكون خاتمة لها . لاحظنا ذلك بالنسبة لشجرة البلدية وكوب الماء . وإذا كان التوفيق قد جانبه فى خاتمة هذه القصة ، فقد حالفه فى كثير غيرها ، ومنها : « ذراع تحت الرأس » بمجموعة : « الأعمى والذهب » (٩) وقد عودنا على ألا تقوته فائته ، فهو يتمتع ببصيرة وحرص حساسين . نشعر بذلك من خلال وصفه للأشياء فى تنايا السرد والفقرات الحوارية وتكاد دقة تصويره تغنيها عن غيرها . فيكفى وصف دكان الحلاق وحده للدلالة على شبقائه وبؤسه . كان الدكان قديما معتما ، تنخفض أرضه المرتبطة عن طوار الشوارع المزدهم . وكان خاليا وحده بين دكاكين الحلاقة الأخرى . تحت عارضة المقعد كانت مبصقة قديمة تقشر طلاؤها ، وانتشرت على وجهها بقع الصدأ . وفوق سطح الأدراج المستطيل رصت زجاجات كولونيا فارغة ، تحل الورقة السوداء الملتصقة عليها قدم السنوات . والمشط الذى تحمله يد الرجل اليابسة اصفر لونه . وقرب قدميه على البلاط القاتم كان موقد كحولى علاه الاخضرار بجانبه كوب فارغة فى قاعها تفل شأى جاف وعلى حافة الكوب كانت تدور نملة تصعد وتهبط بغير تعب . وعلى مقعد من القش القديم فى ركن الدكان كانت لقمة تبقت من رغيف أسمر فوق ورقة مبقعة بالزيت ، وفى جوارها قرص من الطعمية قضمته أسنان كهلال صغير ، وعود بصل أخضر .

ألا يمدنا هذا الرصد بقصة قصيرة متكاملة عن الشقاء دون تدنيل أى عناصر أخرى ؟ .. من جهة أخرى ، فإن عنايته بهذا الرصد الخارجى تكمن وراء ظهور لفظة « الأشياء » ومفردها فى عناوين العديد من قصصه : « شئ صغير » .. « هذا الشئ » .. « لا شئ » .. « أشياء شاحبة »

.. « الأشياء والحب » .. « رائحة الأشياء » .. « أشياء صغيرة » ..
 ربما . ويكفى وصف الحلاق نفسه - هيئته وحركاته - للخروج بنفس
 النتيجة . كان الراوى قد دخل الدكان الخالى مؤملا أن يسمع منه صاحبه
 للحاق بموعده القطار . وقد أحاطه الحلاق بحفاوة بالغة تشعر معها بأنه
 أمام فرصة نادرة . وهماو يمسك بفرشاة الذقن ، ويدبرها فى المصينة
 وكفته تهتز فى ارتعاشة . ولا يسمع الراوى وهو ينيهه الى أنه قد حلق
 ذقنه فى البيت (١٠) . كان كم معطفه ممزقا عند كوعه الذى يبرز من
 خلال المزق عاريا . وعندما اكتشف حلاقة ذقنه « أوما معتذرا بحسرة
 أوربية متكلفة » . ونزع القوطة الصغيرة من حول عنقه ، وحاول فتح أحد
 الأدراج لإبدالها بأخرى أكبر حجما . وعندما استقرت فى يده القوطة
 البيضاء المشوبة بصفرة ، بدأ ينفخ عنها الشعيرات اللاصقة بها . وفى
 صمت تناول القص وفتح طرفيه فى يده مرات ، ثم التقط المشط ونفخ
 فيه نفختين ، ووقف خلفه ضاربا بالقص مرات فى الهواء ، وقد بدأ
 يجاذبه أطراف الحديث . انبعثت أسفل قفا الراوى قفحة عربية قديمة ،
 والحلاق يجر مسند المقعد المتهالك ليخفضه خلف ظهره . وكانت الماكينة
 ترتبش فى يده وتكاد لاتصل الى الشعر . كما كانت جرة المشط وسط
 رأسه تقطع فى عناء مسافة طويلة كسفر من مقدمة الشعر حتى تصل الى
 نهايته . ثقلت يد الحلاق على مؤخرة رأس الراوى . استند بصدرة على
 كتفه . فى المرأة رآه يترنح خلفه صاحب اللون ، وتستند يداه على كتفيه
 ثقيلتين . يتحول اليه منزعجا . مالت رأسه على كتفه . سقط المشط من
 يده . تدلت ذراعاه الى جانبيه . بقى القص معلقا فى أصابعه الساكنة :
 « فى جواره كانت نملة الكوب على حافته تدور فى حركة دائبة .. دون
 توقف .. » . وهكذا يتهاوى الحلاق كنملة مسحوقة . وتظل النملة فى
 حركتها الفاعلة لتوحى بالخراب ، تماما النمل الذى تخيله الراوى فى :
 « أبواق الليل » سابحا حول جذع شجرة البلدية .

ونستطيع ان نضم الى قصتي : « لم يعد صغيرا » أو « المفتاح »
 و « أبواق الليل » قصصا أخرى تأتى نهاياتها كالنهايات الموسيقية
 الصانخة التى تستدر تصفيق الجمهور ، مثل قصة : « الجدار الأخير »
 أو « المسروق » . وقد كان لخاتمتها ما يبررها - من وجهة نظر المؤلف -
 مع عنوانها الأول . أما بعد تغيير العنوان فلم يعد لها مبرر يذكر .
 فبعد أن عرف الراوى أن حبيبة الأول وحلمه كانت عشيقته الثانية لدى
 لا يصرف صلتها بالأول : « أشحت مرتعدا كى لا يلجم نظراتي . وعلى
 قيد خطوات منا كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول
 اهدم .. فبرزت نوافذ قريبة تطل منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون

على حين فجأة « (١١) ورغم جمال التعبير وإيجازاته ، فخير منه أن يترك
لنا هذه الإحساسات .

وفي قصة : « الاصبح والزناد » أو « فى المنعطف » تتحول الغاتمة
الموسيقية الصاخبة الى مارش جنائزى . فالزوج ينتقل من دميماط الى
القاهرة . ورغم ان القاهرة موطنه فان الزوجة الدميماطية ترفض أن تترك
بلدها . فيضطر الى الاستقالة : « كنت سكران بحلاوة العسل الذى تسقيه
لى » - وعينها يحاول الالتحاق بعمل آخر . وعندما طال تعطله ، وباع كل
ما يخصه دون ما يخصها . تبدل حالها : « أفكارى لا تحترمها ..
ولا تحترم حياتى التى أعيشها الآن لابقى معها .. أصبح تعطل فى نظرها
واحساسها حقارة . افتراس لرغباتها وقتل لمزاجها .. والتفت الى حابسا
تدسا لفحت وجهى سيخوته عنده أطلقه :

« هدىبى ألم ترها وهى تدوسها بقدميها .. بعد أن تتركها متسخة
ثلاثة أسابيع .. تدوسها لأنها تحمل عرقى ! » (١٢) .

واحترفت الزوجة الدعارة فى حماية الشرطة . ورغم تيقنه من ذلك
وغضبه المبرح بالشرطة لمنع من التعرض لها ، فقد خارت ارادته تجاهها .
وتجاه مقاومة فسقها . وقد مهد الكاتب لهذه النهاية فى النص القديم
حينما قال : « لا أدري ماذا جرى للارادة الانسانية فى أى شئ يقومها
فلم تعد تحركنى .. لا بدل ما لا يوافقنى .. أو على الأقل أخطو على الطريق
خطوة » وأدار عينيه ليجد فيها الصديق نظرة مبهمة تافهة : « كنت أفزع
لأنى لا أدري هل أنا مستسلم .. أم أنى أعمى عن حقيقة الواقع .. »
وحسن صوته متراجعا كأنما يشده فى صدره شئ لا يريد أن يخرج :
« أعرف أنى يجب أن أغير حياتى .. يجب أن أبتعد عن هذا المكان » .

ويحثه الصديق بعد ان تكشفت الحقيقة بأدلة دامغة على ترك البيت .
لكنه عندما رأى امرأته ، وقد حسرت ملاءمتها « عن ذراع ممثلة » (١٣)
لم يقو : « ورفق توفيق رأسه بلامع متقلصة كالمفوص .. فخلته
يستفيق للقدم فكرية من استكانة بليدة .. ولكنى رأيت نظرة أخرى
تجلت فى عينيه .. كانت نظرة انسان يهوى فى الفضل .. ولكنه يحسب
أنه سيصل الى الأرض واقفا على قدميه ! » .

وتلك هى نهاية القصة فى نظرنا . لكن الكاتب يخرج مع الصديق
الى الشارع ، وينساق وراء تصوير احساساته التى هى فى نفس الوقت
احساساتنا . وقد شعرنا بها من خلال السياق الواقعى ، ولم نعد بحاجة
الى إعادة تصويرها بطريقة تعبيرية ، ومن ثم فهى لم تضاف جديدا . فان
هى الا افصاح عما شعرنا به فى حالة كونه داخل الجملة الواقعية .

وأشبه أنها صور بليغة يهواها الكاتب . فالصديق يلتقط حبيبته ليغادر الشقة . ويحسب أن الرجل ناداه لأنه أدار نحوه وجهها يرتجف ، وقد أطلت من قسماته شيء هزه بعنف : « وبقي هذا الشيء يتنفس في أعماقي .. وأنا أخوض عند عتبة الشارع في مياه سوداء من منقوع النعال .. التي كان صاحبها بدكانه يضرب فيها بمخراز تخيلته ينفذ في عنق صاحبي . وثمة نجار مجاور يدق المسامير في لوح من الخشب المضغوط .. تصورته جسد توفيق مطروحا . وارتفعت لصراخ امرأتين في الملاة اللف تتشاجران وسط الحارة .. التي اخترقتهما في طريقى . وفي دروب الحى استقبلتنى زوبعة هائلة .. كأنها تولدت يرياحها الترابية ودواماتها العالية من زوبعة الأمس . وبين ما يجثم على أنفاسى وينخر في أعماقى . وأنا أتمنى لو أمطرت السماء .. خايلتنى سن ذهبية .. ونسوة في ملات سوداء .. وصوت كالصحیح يرسم أمام عيني دوائر لملات فضية .. ومست عيني المرتعدتين أظافر عنابية . وعلى الجانبين كانت الدكاكين كلها تضج بأصوات الراديو .. وهى تتشابك هادئة فى سمعى .. كنمى غربان سود » .

وأهم التفريعات التى طرأت على هذا النص فى صياغته الثانية حذف لفظة : « المضغوط » من عبارة : « وثمة نجار مجاور يدق المسامير فى لوح من الخشب المضغوط » . ويبدو أنه يساير العصر الانفتاحى الذى لم يعد الخشب المضغوط يحتل مكان الصدارة فيه بعد أن تعددت مصادر الخشب الطبيعى يعكس أيام الانغلاق . لكنها كانت صفة موفقة . فالشخصية التى يتحدث عنها كانت مضغوطة حقا . فهى مصاصات هشّة انتهت زوجه من ثقلها وضغطها . ولم تكف بذلك ، بل واصلت دق المسامير فى جسده . ولم تكن بحاجة الى من يدلنا عما يرمز اليه «اللوح» . لكن المؤلف يعقب بقوله : « تصورته جسد توفيق مطروحا » . وإذا تسامحنا معه بالنسبة للصياغة الأولى التى تمت فى بداية الستينات ، فإنه لا يجوز الصفح عن العبارة فى النصف الثانى من العقد الثامن ، وكانت قد استوت أدوات التعبير منذ أمده بعيد . وأصبح واحدا من فرسان القصة القصيرة المعدودين . وكذلك الأمر بالنسبة للوحة : « النعال » . فقد عرفنا أن « المخراز » يخز توفيق دون حاجة الى قوله : « تخيلته ينفذ فى عنق صاحبي » . وهو لم يترك صورة وردت بخاطره الا وحشدها فى تلك الحاتمة ، حتى بدت كاللارش الجنائزى الذى ما زال يتردد صده داخل الصديق بعد أن دفن لتوه صديقه . وليست قضيتنا هى الصديق ، وإنما الغريق . وأصداء هذا المارش كانت تدوى فى داخلنا دون حاجة الى موسيقى تصويرية مصاحبة .

الهوامش :

- (١) الاصبع والزناد - المؤسسة المصرية العامة للتكليف والترجمة ، مايو ١٩٦٥ •
- (٢) سقوط لحظة من الزمان - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧ •
- (٣) الحب في أرض الشوك - كتاب اليوم - يونيو ١٩٨٠ •
- (٤) نزييف الشمس - دار المأمون - ١٩٨٤ •
- (٥) العشق في وجه الموت - دار المأمون - ١٩٨٣ •
- (٦) البحيرة الوردية - دار المعارف - ١٩٨٢ •
- (٧) في الصياغة الثانية حذف عبارة : « الذي جاور سوق القى فاستنقذ السياقي مع الجملة الاعترافية وإن كنا نفضل ألا نعتزس السياقي ومكانها - في نظرنا - نهاية الفقرة - وإن يقول : « الغاشة » لا « الغشاشة » •
- (٨) استبدال في الصياغة الثانية : « زمن » بـ « تاريخ » والتاريخ أكثر دقة • وحذف « أعمدة » في « لتأنيب أعمدة المقال » •
- (٩) الذئب والاعى - طبعتان عن دار الأمل - ١٩٨٠ ، ١٩٨٢ •
- (١٠) اعتدنا البدء بقص الشعر لا حلق الذئب ، وقد يكون الكاتب قد قصد الى مخالفة للصادق لمشير الى التباس الأمر على الحلاق ، كما أشار الى هذه بصور أخرى ، ولكن لا يوجد بالنص ما يشي بذلك •
- (١١) في الصياغة الثانية حذلت : « .. كي لا يلعب نظراتي » • وحلت : « على بعد » بدلا من « على قيد » وتحولت جملة : « فبرزت نوالذ قريبة تطل منها رؤوس » الى « خلفه برزت نوالذ منها رؤوس » •
- (١٢) تعمنا أن نثبت النص الأول والنص المعدل في الفغار التي استعنا بها فيما سبق ليرى القارئ أن التغيير لم يكن جوهريا • لكن التعديل هذه المرة يطوله • إذ أنه قد غير هذه الفقرة ، وحذف بعض من الحوار السابق عليها •
- ولذا فنحن نحيل القارئ الى « ، وإن كنا سوف نثبت بعض ما حذف عندما تأتي المناسبة • وسيلحظ القارئ أنه لم يكن محقا سوى في حذف الاستثناء في جملة : « هذا شأن بنات سميأط دائما .. إلا القليل منهن » • فالمعبرة برمتها مجرد رأي خاص نبع من تجارب خاصة ، والأولى أن يطلق على عواهنه ولا يقيد بالاستثناء لأننا لمنا في مجال احصاء علمي ، وإنما في إطار توتر شخصي •
- (١٣) في النص الأول : « حاصره ملامتها عن زبد عار ممتليء .. يتسلسل في نغمته التحدي والتهوي ليلامس ا » ولا أحسب أنه ودع احساسات الشباب حينما اكتفى بالذراع العارية الممتلئة • فقصته القصيرة الطويلة : « العشق في وجه الموت » تشي بعكس ذلك • أما الفقرة التالية لها فقد خلصها - ومع الحق - من وراوات وقاء العطف الواردة بالصياغة الاولى التي أوردناها - كما استنا - بالمتن •

العنوان في قصة محمد سليمان

ذهبنا في مقال : « العنوان والخاتمة في قصص محمد كمال محمد » الى أن معظم عناوين الكاتبة تنسم بالعمومية ، ولا تنقل البنا خصوصيات العمل . ولذلك هان عليه تغييرها بسهولة عند إعادة النظر في بعض أعماله . وأصبح القارئ في حل من الالتزام بها . بل انه يضع للقصة أحيانا العنوان الذي يروقه . ويراه معبرا عنها أفضل تعبير من خلال معايشة صادقة لها . استطاع أن يستدرجنا اليها الكاتب نفسه بلمساته الفنية وحسه الانساني (٦) .

واعتبر بعض الأصدقاء هذا المقال أول عمل نقدي يهتم بالعنوان وينبه الى دوره الفعال في البنية الفنية .

وبسبب اهتمامي بالعنوان منذ وقت طويل . وإذكر أن مجلة : « الهلال » أصدرت عددا خاصا عن القصة القصيرة في أغسطس ١٩٦٩ ، وكلفتني جريدة « المساء » بقراءة العدد . وكان من بين مواد قصة لجمال الغيطاني يتألف عنوانها من أكثر من ٣٥ كلمة : « أخبار حرب الكفرة » ، وحديث سعيد بن واصل الشافعي ، مع ايراد أحواله وآماله كذا ما جرى له ، وهو من صغار العسكر المقيمين بالقلعة التي يحاربون منها الكفرة وفيه هوامش عن كل ما وقع . . . ودار وجاء عنه في الكتب والأشعار . . . وكان الغيطاني يساير تقليعة ظهرت في الغرب ثم سرعان ما خبت . . . ووصل العنوان عند بعض المقلدين الى طول الخبر القصير ، وكأننا في مباراة لاضابط لها . وتركزت هذه التقليدية بصيغاتها — الى حد ما — على عناوين احسان عبد القدوس . وكان العنوان عنده لا يزيد عن كلمتين ، فأصبحنا نقرأ له مثلا : « القضية نائمة في سيارة كاديلاك » وغيرها . . . وكان من بين ملاحظاتي على عنوان الغيطاني أنه جاء « أضخم » من القصة « قلم يخدعها » (٧) .

وفي مجموعة محمد سليمان : « قراءة في جريدة الصباح » (٣) قصتان قصيرتان جدا ، الأولى : « بقايا الآخرين » والثانية : « اغتيال الزمن الجميل . . » . في الأولى يصور شخصية من الشخصيات التي تعيش تحت مستوى الفقر ، أو لنقل : تحت المستوى الإدمي . انه يعيش

ميشة الكلاب ، ولهذا يبدأ الكاتب قصته بتشبيهه بالكلب . وهو كلب ضال من ذلك النوع الذى يسمى فى الطرقات وراء عظة : « الكلب المدرب جاست عيناه فى شتى الأركان » مسح الأرض بنظراته شبرا شبرا . قفاه تحرقه الشمس فلا يبالى . كل همه بقايا شىء ما . ورق . ورق . حرق . أدوات قديمة . . . أى شىء . . . ويصادف كومة ورق هائلة . فيجمعها « وقد لاح فى عينيه يريق الانتصار » . ويلمح شريط ظل فيتجه اليه « تعبت يده داخل المقطف لتخرج بقطعة خبز جافة . يقضمها على مهل متأملا الشارع شبه الخالى من المارة . مرة أخرى تغيب يده داخل صدره لتخرج عقبه سيجارة . تومض فى يده ولاعة أنيقة . يعتدل بموازاة شريط الظل ويستند رأسه الى المقطف . تمر امرأة بدينة فتلتصق نظراته بسؤخرتها . يعجب خفية فيما بين فخذه . فى تلذذ قام ينثف الدخان !! »

الرجل يقتات على بقايا الآخرين أيضا : قطعة خبز جافة ربما وجهها فى أحد صناديق القمامة . . . عقب سيجارة . . . وحتى الولاة الأنيقة التى التقطها - لا ريب - أثناء رحلة البحث اليومية . معها تتولد مفارقة لأذعة تشكل عنصرا من عناصر المفارقة الأم بين احساسات الرجل الجنسية وبين هيئته الرثة وقذارته التى لا تفرق عن قذارة مقطفه الى الدرجة التى جعلت الكاتب يوحد بينهما : « يلمح شريط ظل فيتجه اليه . يلقى المقطف ويجلس بجانبه . لفرط قذارته يدوان قطعة واحدة » . وللرجل ذوقه الجنى فهو لا ينظر الى أى امرأة ، وإنما تلتصق نظراته بمؤخرة « امرأة بدينة » . وهى لقطة نفسية عميقة . . . وإذا كانت جميع الكائنات تبدو بالمظهر اللائق لأجذاب الوليف . وكان الرجل يعيش دون المستوى الانسانى ، فقد بدا لنا أن شغله هو الحصول على لقمة العيش . وإذا بنا نفاجأ بتفكيره فى الجنس . وخفى عنا أنه تفكير غريزى لاستمرار الحياة . لقد تراكمت فوق رأسه كل بقايا الآخرين ونفاياتهم ، وكان من الممكن أن يصيبه تراكمها ببلادة الحس الذى يؤدى به الى العجز الجنسي . غير أن الفطرة انبثقت من جوف هذه التراكمات الاجتماعية الظلمة لتأكيد ذاتها واعلاء كلمتها وكأنها تتحدى حكم المجتمع . فالفطرة الانسانية أكثر ثباتا من كل الأوضاع الاجتماعية المتغيرة . لقد أثرى الكاتب بهذه اللقطة تراث الواقعية النقدية ، غير أن القصة ليست قصة « بقايا الآخرين » ، وإنما قصة هذه اللحظة المشحونة بالأحاسيس والمشاعر .

وفى القصة الثانية : « اغتيال الزمن الجميل » يصور الكاتب - عن طريق الرصد الخارجى - حالة صمت مرعب يكتنف الناس والأشياء : « بائسة الجرائد الهرجاء كفت عن ندائها المبهود وراحت تحرق فى شرود ، تتناول القلوس من الزبائن وترد الباقي دون كلمة ، ابتهت المشاكسة

كانت لا تزال تخط فوق فرشتها الكرونية أسفل عمود النور - الزحام والضجيج وهرولة الناس تجاه المواصلات تكاد لا تبين - كل شيء يتحرك ببطء كأنه عريض بطيء لمشهد سينمائي مثير ، المصانير شبه ساكنة فوق السور ٠٠٠ ، والكنايس ومبادلتي القهى والزوج يشاند بيته والزوجة في الشرفة ٠٠ وحتى السماء اكتست بغيمة خريفية غريبة في غير أوانها فحُضبت الميدان برمادية كثيفة ، والشمس لاحت كأنها في حالة احتضار .

وكان لابد أن يحدث شيء يحدد معالم هذا الجو المقيض ويهبه معناه . وكان ما حدث أشد إيلاها للنفس من أي شيء سبقه - بيد أنه كان النتيجة الطبيعية لبؤرة الارهاصات : « مشي الشاب النحيف الى جوار الفتاة ذات الوجه الجميل » . طفق يحاورها بصوت خفيض ورأسه تتحرك نحوها من لحظة لأخرى - رأسها لا يتحرك - لاج الغضب في نظراته - البهشة في عينيه - ثارت ثائرتة فجأة - قبضت يده شيئاً - في ثوان كان الشيء قد استقر في الرقبة الناعمة فانبثقت نافورة دم أغرقت المكان - هوى الوجه الجميل فوق الأسفلت الأسود - لم تند عنه سوى أمة خافتة ، العينان جاحظتان تجاه السماء ، لا شيء فيها غير الذهول ٠٠٠ .

وتعاقبت الجريمة مع العنوان لتصبح الفتاة علماً على الزمن الجميل الذي اغتالوه في وضوح النهار - وكقدمة للموت اكتسى الميدان بكآبة رمادية ، ولاحت الشمس الحزينة وكأنها في حالة احتضار - فأقيم سرادق العزاء قبل تحقق الوفاة ، وكاننا جميعاً في انتظاره - ولولا العنوايا لما استطعنا أن نصل الى هذا المغزى ، ولتحولت القصة الى مجرد صورة معبرة لقنان متمكن - فالعنوان جزء دال من النص ، ووسيلة للكشف عن محتوياته - فهو مظهر للنص ومواز له في آن - انه البهو أو المدخل الذي تطل منه على جميع حجرات القصر ودهاليزه ، ويخرج اليه جميع أهل الدار .

ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بالتشكيل اللغوي لعنوان هذه القصة . فقد قرأنا : « مأساة العصر الجميل » لضيياء الشقراوى بمجموعة : « بيت في الريح » (١٩٧٨) و « موسم العنف الجميل » لغزاد قنديل ، ويذكر أنه كتبها في الفترة من نوفمبر ١٩٧٧ حتى مارس ١٩٧٩ ، وفجوة « مدينة الموت الجميل » (١٩٨٥) لسعيد الكقراوى - ومقالات « أدب الفساد الجميل » (١٩٨٧) لجمال فاضل و « صباح الحب الجميل » (١٩٩٣) لرفقى بدوى - والتزمت جميعها بنفس التشكيل اللغوي . ويتبادر الى الذهن في مثل هذه المناسبة ، أمثال تلك الأسئلة :

هل جاء الاقتداء نتيجة افلاس فكرى نهض على العنوان ؟ أم
مسيرة للعنوان الناجح ، كما يحدث فى عالم السينما عندنا ليشى أيضا
بأزمة فى الابتكار ؟ أم عشق لصوت سبقنا وشغفنا به الى حد التأثير ؟

وإذا نظرنا فى عنوان : « موسم العنف الجميل » فسنلاحظ أنه لا يدل
دلالة كافية على مضمون الرواية . فإذا كان المقصود بـ « العنف » حرب
الاستنزاف ومعركة العبور ، فأظن أننا نتفق على أن أحداث المرحلتين – كما
فى الواقع العسكرى والروائى – لم تكن من قبيل العنف ، وإنما القوة .
لأن العنف – فى نظرنا – انفعال عصبي للضعف . والقوة ضد الضعف .
كذلك فإن الحرب ليس لها « موسم » والجمال لا يوصف به العنف ، حتى
لو كان تعبيرا عن الصمود فى حرب الاستنزاف ، والبسالة فى معارك
أكتوبر . والحرب لجمال فيها . وإنما فيها الشرف والصمود والاستبسال
والنصر أو الهزيمة .

أما عنوان : « اغتيال الزمن الجميل » فلم نستطع أن نستنتج
عنوانا أصبق تعبيرا منه عن مضمون القصة ومن ثم فهو يدخل فى نطاق
التأثير المثير .

وفى مجموعته الأولى : « الحسية والسلطان » (٤) قصة بعنوان :
« اليوم يقيمون حفلا » . وجملة المقتتح تصلح عنوانا للقصة : « اليوم يقيمون
حفلا بمناسبة انتهاء خدمته وإحالاته الى التقاعد » : ويبدو أن الكاتب شعر
بذلك فأفرد لها فقرة مستقلة . ويدت مع استقلالها كأنها عنوان جانبى .
ولو اتخذها عنوانا لحاز القبول . فنحن لسنا ضد العناوين الطويلة وإنما
ضد تضخمها بلا ضرورة . والتضخم يكتم أنفاس العمل . غير أن بهذا
العنوان المفترض آفة أخرى . فانتهاى الخدمة مرادف للإحالة الى المعاش
أو التقاعد . ولا تخلو أعمال الكاتب من الكلمات أو الجمل الزائدة . يقول
مثلا فى هذه القصة : « .. أيضا كانت زوجته تستعمل معجونا مشابها
تخفى به تجاعيد الجمر يسمى « كريم » .. » وأزعم أن عبارة : « يسمى
« كريم » زائدة . ففى الوصف السابق عليها ما يغنى عنها . والتعريف
بالصفة يغنى عن التعريف بالاسم .

بعد العنوان الجانبى ، تبدأ القصة من اللحظة الحاضرة لا المستقبلية،
برصد ما يحدث خارجيا ، وتبيان دلالاته الداخلية : « غمس الفرشاة فى
الصابون . نصف دورة حول ذقنه وصدغيه وتجسده له وجه بلياثمو
.. ضخم الأذنين .. جاحظ العينين .. مفلطح الأنف .. واسع الشدقين ،
يتدلى لسانه بطول سنوات عمره الستين ، ساخرا من كل شىء .. المعانى ..

الموقف .. الأحداث بكل ما فيها من إثارة .. فقد المعنى دلالة .. الموقف أهميته .. الحدث إثارته ، لا شيء بات محصلة لكل شيء ، كان الأمر كان سرايا وخبا ، أو هو على وشك الخبر !! »

وربما كان لوجه البلياتشو دلالة أخرى .. فهم لا يحتفون به .. كما سيتضح من تسلسل الأحداث .. وانما يجبرونه على الاشتراك بالتمثيل في المهزلة التي تتم كليا أحيل عامل الى المعاش .. فهو يشعر في قرارة نفسه .. في ظننا .. بأنه يقوم بدور البلياتشو رغم أنه .. بكل ما يمثل البلياتشو .. في ضميرنا .. من حزن جواني ومرح براني ..

ونلاحظ أنه يتخذ من عبارة العنوان مركزا يساعده على الانتقال من نقطة الى أخرى ، ويجعل منه نغمة موسيقية منبهة للأذن لتواصل الاستماع .. ويحرص على أن ينفرد المركز بذاته .. ثم ينتقل منه الى متابعة السرد :

« اليوم يقيمون حفلا ... »

أجرى الموسيقى فوق صدىه فازاح الصابون .. بانث التجاعيد غائرة كالأخاديد .. منبعجة كالارض الجدياء .. أمعن النظر الى وجهه ثم قطب جبينه ليردع بصعوبة شياطين الضحك التي تقافزت في صدره .. تذكر « الاستورجي » الذي قام بهان الألواح الخشبية لديه منذ بضعة أشهر ، قبل الدهان رآه يستعمل معجونا أصفر اللون يخفي به بهارة مثل هذه التجاعيد في الخشب ، أيضا كانت زوجته تستعمل معجونا مشابها تخفي به تجاعيد العمر يسمى « كريم » لكن شستان بينهما ، فمعجون الخشب لاشك أكثر بقاء وصمودا .. ترى هل يمكنه أن ... وزاد من تقطية وجهه !! »

ويطول المركز هذه المرة بعد انتهاء الفقرة ليمسحنا معلومة أخرى عن اللحظة الآتية : « اليوم يقيمون حفلا وسوف يعطيه المدير شهادة تقدير » .. وتلك اضافة الى جملة الابتداء .. فأصبحت كل المعلومات التي وصلتنا عن الحفل المرتقب هي : « اليوم يقيمون حفلا بمناسبة انتهاء خدمته وحالته الى التقاعد » وسوف يعطيه المدير شهادة تقدير .. ويعرف شهادة التقدير .. من وجهة نظر شخص القصة .. في مفتتح هذه النقلة : « وشهادة تقدير هي في الواقع أشبه بستار كبير يسدله المدير بيده ايذا بانتهاء دوره ، تماما كما لو كان يصدر أمرا بتخريد إحدى الآلات التي لم يعد منها فائدة » ..

ويعود من اللحظة الآتية الى اللحظة الآتية • فينبجس الدم أثناء الحلاقة ، وينثال ليتكور في بؤرة في جانب وجهه • وترجمه هذه البؤرة الى الماضي السحيق ، حين حدث ذلك لأول مرة منذ ما يزيد عن أربعين عاما • فأصابه الذعر • ويمتزج الماضي بالحاضر • تجربة الجرح الغابر بالجرح الحاضر • ويراقب نقطة الدم في تبسلد تام • ويمتزج المرتكز اللفظي بالسياق لنصعد الى الآتى : « • اليوم يقيمون حفلا • • سوف يلقي المدير بعض التعليقات الساخرة ليضحك منها الجميع حتى المحتفى به » • يتوقف قليلا ثم يتطلع الى الحاضرين بنظرة فاحصة ثم يستطرد قائلا : انه نظرا لما يتسم به الزميل من خلق حميد وروح تعاونية فقد أمكن تحسين الانتاج وزيادته • ويشيد بالتقدم والنجاح الذى أحرزته ادارته ، والظفرة الكبيرة التى حدثت فى الانتاج • وما فعله شخصيا حتى استبطاع أن يحقق المستهدف من الانتاج ويتجاوزَه • ويضرب لذلك أمثلة مدعمة بالأرقام جهزها له مساعدوه • وبعد أن ينجح فى استعماله مطية للأشادة بذاته • يرسم فوق شفثيه ابتسامة غامضة ، ويقول ان الفضل فى ذلك لا يرجع - بالطبع - له • بقدر ما يرجع الى اخلاص وتفانى جميع العاملين ، ومن بينهم الأسطى « وردانى » المحتفى به • فتدوى القاعة بتصفيق حاد. تتخلله هتافات نمطية يجار بها نخبة من المتخصصين تمجيلا للمدير الديمقراطي الانسان •

والجرح الذى أصابه أثناء الحلاقة ان هو الا تعبير عن هذا الجرح الذى يصيبه أثناء كل احتفال ، والذى من المتوقع أن يصيبه أثناء احتفال اليوم ، ولهذا فقد تحدر دم الجرح - هذه المرة - كتبان - اذ تضخمت كرة الدم ، وسالت فى بطء راسية خطا ثعبانيا بطول صدغه لتستقر فى بطن الحوض ، وخرجت آهة حارقة من صدره وهو يمسح ذقنه بقطعة «الشبة» ، « وكان آلاف الخناجر قد انفرست فى جسده • وتناول المنشقة على عجل يكتم بها آلام الجرح • اليوم يقيمون حفلا • • »

وهنا يتخلل المرتكز اللفظي عن دوره كمرتكز ، ويتحول الى آهة ساخرة تتخلل السياق وتأتى فى ختام بعض فقاره • وان تحولت - أحيانا - الى لازمة زائدة تخضع لخصائص التكرار غير الموظف • ومن التكرار الموظف عنده فى ذات القصة تكراره لعبارة : « حر هو فى ذقنه » الذى تخللت حديثه عن اطالة لحيته لاختفاء أخايد الزمن ، وسخرية المدير ونائبه منه •

وواقعية محمد سليمان تنتمى الى الواقعية التشكيكوفية • ويبدو تأثير تشيكوف فى ابداعه واضحا جليا • نلاحظ ذلك - على مبدل المثال.

لا الحصر - فى قصة : « علاقة خاصة » • وتحدثنا عن علاقة شخص القصة
بذئابة • وعلى الفور ، يرد فى خاطرنأ شخص قصة « شقاء » لأنظون
تشيكوف وعلاقته بمهرته • وقصة : « الكلب الأجرى » بمجموعته الأولى •
تذكرنا بقصة « موت موظف مدنى » • وجماعة تشيكوف المفضرة أو الهامشية
تتألف غالبا من الأطباء والمدرسين الفقراء • وجماعة سليمان تتألف - غالبا
- من الموظفين المطحونين ، وتتناول الكوادر العليا بالسخرية • وكتبت
قصة : « اليوم يقيمون حفلا » بضمير الغائب • وكان الغائب حاضرا دوما ،
لبناء القصة على تذكره لحياته العملية فى لحظة استعداده لحضور الحفل •

وتشجب القصة تلك المحفلات التى تقام لتكريم العمال • فالعامل
يظل طيلة حياته مهضوم الحق • ومناسبة توديعه تتخذ لا للاحتفاء به ،
وانما لاستعراض الانجازات المزعومة والوهمية • ولهذا نرى العامل ينسحب
من القاعة عندما يسمع اسمه يتردد فى أرجائها ، ويتجه الى باب الخروج
الخلفى • وقد تجلت فوق قسمااته المتفضضة دلائل ارتياح شديد لم يحس
به طيلة السنين الماضية !! « • • » • وبطبيعة الحال فان هذه القصة الشديدة
البساطة والوضوح ، لا تقف عند حدود المديرين وانجاز الشركات ، وانما
ينسحب أثرها على انجازات الدولة والاحتفالات الوهمية بأعياد العمال
وغيرها من الأعياد القومية • فنحن أمام كاتب متمرس يستخلص من الوقائع
البسيطة ، والمحطات العابرة ، أعماق وأخطر النتائج •

الهوامش :

- (١) الثقافة ، يولية ١٩٨٩
- (٧) المساء ، ٢٥ سبتمبر ١٩٦٩
- (٢) مختارات قصول ، العدد ٦٩ ، ١٩٤٤
- (٤) قصص عربية ، ١٩٨٨

هوامش على قصة محمد صدقي

يبدأ محمد صدقي قصته من لحظة حرجة متوترة للغاية ، يتركها بعد حين ، ليعرض علينا حياة كاملة ، من خلال موقف أو لحظة ، لشقاء نموذج بشرى • ومهما تعددت نماذجه فإنها تلتقي في النهاية في بؤرة واحدة ، لتسحق في بوتقة واحدة • انه يبدأ قصة : « في المسبك » بأمنية صغيرة ، لطفلة صغيرة ، تتلف على تحفيها كما وعدا أبوها ، لتكون هذه الأمنية هي مدخله الى حياة شاقة شقية : الطريق الطويل الذي يمتد بين منزل الأسطى سلامة في « عزبة التيتي » وورشة سبابة الرشيدى في « أبو الريش » تقطعه سعديّة كل يوم في نصف ساعة أثناء ذهابها بطعام الغداء لأبيها • أما في يوم وقفة العيد فقطعته أربع مرات •

وكانت كل مرة تستغرق عشر دقائق فقط لتذكر أباهما بأن يأتي لها بالفستان الجديد الذي وعدا به من محل « خردوات المسيرى » بعد أن يأخذ جميعته من الحاج محمود الرشيدى • ويكرّر الكاتب على المرة الرابعة ، وما هي الصبية بعد أن قطعت المشوار الطويل علوا ، قد اقتربت من أبيها وهو يقف في حوش الورشة الخلقى ، بين بضع مواسير قديمة من الزهر ، يفرك كفه قبل أن يتناول مطرقة الحديدية • من بين قدميه ، يرفعها الى أعلى رأسه ثم يهوى بها على طرف الماسورة الزهر الكبيرة محاولا تكسيها الى أجزاء صغيرة • وخين اقتربت سعديّة من أبيها توقفت ذراعا بجانيه ، ثم ابتسم لها بأنفاسه المبهورة ، وهو يرفع طرف قميصه الى عنقه يسمح به قطرات العرق المتسحرجة من ذقنه الى صدره ، ويؤكد لها في حنان أبوى عميق أنه لم يبق غير هذه الماسورة « ونسد الفرن واجيكي على طول » • وذلك في حوار قصير متلاحق بين طفلة متلهفة على شراء فستان العيد بكل ما يحمله من فرحة ، ووالد يسعه أن يحقق أمنيتها • وخلال الحوار تتابع أوصاف الفستان في مباراة بينهما تفرز انطباع صورته بطريقة الخفر على الحافظة : « البولين الأزرق أبو نقطة بيضة » • « أبو كلوش واسع » • « وفيونكة في الصدر حرير » • « اللي في الفترينة » • « اللي شاورتى عليه » •

وتلتحم البداية المتلهفة برحلة الشقاء في نسيج واحد • فقد امتلئت ذراعا بعد رحيل ابنته تخملان مطرقة الحديدية الكبيرة يطوح بها فوق

واسمه ويهوى بها على طرف الماسورة مرات عديدة : « ظلت مطرقة ترتفع عالية فوق كتفه ، فى فضاء حوش الورشة الترابى ، ثم تهوى منقضة على الماسورة ، يتتابع صدى دقاتها ، طم ، طم ، طم ، ٠٠ فى فضاء الورشة بين قطع الحديد الخردة ، والزهر القديمة دون أن تنال تلك الضربات المتلاحقة القوية شيئا من طرف الماسورة ! » . ويشمل الكاتب عند متابعة انذاك قوة شخص القصة فى الساعة الأخيرة . وكانت ضربات سواعده القوية قد هشمت ثمانى مواسير مختلفة الأحجام والأنواع منذ الصباح . لكنه لم يألّف صلابة زهر هذه الماسورة اللينة منذ اشتغاله عتلا يكسر جميع أنواع الزهر . ويتذكر الأنواع المختلفة من خامات الزهر ، التى حطمت منذ عمله فى هذا المسبك أثناء الحرب ، وضربات مطرقة تتوالى على الماسورة فى إصرار عنيد ، حتى دهش المعلم محمود الرشيدى من صلابتها ، وانحنى عليها متأملا ضربات المطرقة : « تحب أجيب لك الواد الصعيدي اللى جوه يساعذك » . لكن الأسطى سلامة أصر على تحطيمها وتجاويز حتى تمكن منها وقبض جمجمته ، وحمله حنطور الى بيته بعد أن مر على « خردوات المسبرى » وهو يشكو الما حادا يسرى خلال جسمه منتشرا من ساعديه حتى قدميه . وقد ألزمه هذا الألم الفراش جثة هامدة طوال شهرين كاملين . وعندما عاد الى المسبك كان قد استهلك تماما ، فلم يجد قادرا على رفع مطرقة « وفى صدر الواحد منا مرارة تحكيها ابتسامة أسيانة : تهوم على تقاطيع الأسطى سلامة وهو يجلس هنا أو هناك فى أحد أركان حوش المسبك الترابى الرطب ، يهز يديه وبينهما متخل السبلة الناعمة أو الرمل ، يدهما لخلطة الصبة الجديدة . ٠٠ يهلا بهما صناديق الفرم . ٠٠ » والقصة لا تنتهى بنهايتها لأننا نتذكر الحاج محمود الرشيدى صاحب المسبك : « تحب أجيب لك الواد الصعيدي اللى جوه يساعذك ؟ » فنشعر أن هناك انسانا آخر كان فى انتظار السحق .

وقد حدثنا الكاتب عن اهتمامه ببداية القصة عام ١٩٧٣ ، وذلك بقصته : « أشياء ٠٠ لا تدعو للدهشة » التى ارتضى عنوانها علما على مجموعته الخامسة . فشخصها صحفى وكاتب قصة ، يلخص الكاتب نظرته الى البداية فى عبارة موجزة : « نقر باصبعه أعلى أذنه يبحث عن بداية لنقطة الانفجار فى حدث القصة الرئيسى . ٠٠ » والقصة عند محمد صدقى - فى زعمنا - لا تبحث عن بداية لنقطة الانفجار ، وإنما بدايتها هى « نقطة الانفجار » . ٠٠ بعدها يحدث الانفجار فى الحدث الرئيسى . ٠٠ ويبدأ الانفجار بقصته : « فى المسبك » منذ لحظات علم قدرة شخص القصة على تحطيم الماسورة ، ويخمد بخمود أنفاسه . وقبل الجملة السابقة يكشف لنا المؤلف عن أسرار فنه : « يكتب ٠٠ يكتب ٠٠ ماذا يكتب ؟ ٠٠ يحاول البدء فى كتابة القصة التى عليه الدور فى نشرها ، القصة التى لابد أن

يسلها غدا ، والتي تشغله فكرتها منذ أسبوع ، تلج على ذهنه دون أن يسمح ذلك القابع داخل رأسه بالرضى عن كلمات لمخلها ، صورة يلتقطها خياله ، يرضى هو عنها ، يجد فيها ما يعبر عن الصدق ويثير اهتمام القاريء ، كان يبدأ القصة مثلا ٠٠ بمحاولة اجتياز مغاير العناء الصعب ، أن يعبر هما يريد أن يقول ٠٠ ويمكن أن ينشر ٠٠ أن ٠٠ لابد في مثل هذه الأيام الرديئة أن يكون ابتدعه بسيطا وصادقا . ناعما وجارحا ليلاعب الأديباء كما يلعب الحواء ، حتى يظل قويا وباقي في ساحة النزال بسبب قدرته على المواجهة والتحدى من خلال الإصرار على نكش الجرح ٠٠ » . ولا يبدأ شخص القصة بكتابة العنوان . فالعنوان ينبثق في الذهن أثناء الكتابة ويخضع للتغيير والتبديل . فبعد عدة محاولات فاشلة مع البداية اتبسته خلالها حيرة غامرة ، أخذ يلعب في الأوراق التي سجل عليها تلك البدايات « حتى انفعل فجأة مع رشفة أخرى من كوب الشاي ، وبدأ على رأس الصفحة الجديدة يكتب عنوان القصة الذي خطر بباله للتو في أربع كلمات « لا شيء يدعو إلى الدهشة » لا فليشطب هذا العنوان ٠٠ يجعله هكذا « أشياء ٠٠ لا تدعو للدهشة » .

والقصة القصيرة لا بداية ولا نهاية لها . فلا توجد بداية غير الحياة ، ولا نهاية غير الموت . وبين الموت والحياة تكون المماناة . والمماناة هي القصة القصيرة ٠٠ أو هي ما يجب أن تعبر عنه القصة القصيرة . وقد عبر عنها المؤلف في الفقرة السابقة بقوله : « محاولة اجتياز مغاير العناء الصعب » . لكن ذلك لا يتحقق له في بعض قصصه التي يبدأها بمقدمات لا تحدثها ، تحيل بعض آرائه أو ذكرياته أو مناسبة قصصها كما كان يفعل جي دي موباسان ، ونجيب محفوظ في بعض قصص مجموعته الأولى : « همس الجنون » . ولقد تحدث سليمان فياض عن هذه الآفة في لقاءه مع محمد كشيك حينما قال : « في البداية وقعت في شرك التسخين » و « التقديم » ، ومثلما وقعت في شرك أخرى مثل « التعليق » على ما يحدث ، أو « الجمل » و « المواقف » المثيرة عاطفيا ، ثم تعلمت كيف أتحزر . بدأت بحذف أي « تقديم » أو « تسخين » مثلما عرفت في « المراجعة » شطب أي « تعليق » وبقسوة تامة ، أو أي « حشو » أو لغة تحمل أي « حدة عاطفية » ، محتذيا فن « النحت » لا فنون « اللون » ، ومؤثرا الكلمات والصور الحسية ، على كلمات المعاني والصور البيانية ، قدر الطاقة . أذكر أن يوسف ادريس ، قرأ لي مرة قصة فقال لي عندما تقابلنا : ادخل في الموضوع . احرض أولا على حذف أي مقلمة . اكتبها لتدخل في الموضوع ، ثم احذفها ، واترك القصة لتبدأ من حيث ينبغي

ان تبدأ • لن أنسى له هذا الدرس أبدا • • (الثقافة الجديدة -
إبريل ١٩٩١) •

وإذا أردنا أن نمثل للمقدمات التي لا تحتلها القصة ، فليكن المثل
الأول هو مقدمة قصة : « الفانوس » أولى قصص « الأيدي الخشنة »
(١٩٥٨) • والثاني مقدمة : « قال الخريف » التي كتبها عام ١٩٨٩ •
ويبدأ الأولى بالحديث عن التعارف بالصدقة في المقامى والقطارات وغيرها ،
واحتمال امتداد هذا التلاقي العابر الى صداقة طويلة العمر ، وتعرف الانسان
على جوهر حياة أخيه من خلال بعض التصرفات أو الكلمات • ثم يتحدث
عن عم عزوز الذى التقى به فى عربة الأتوبيس القادمة من طنطا الى
دمهور ، وتعرفه على جوهر حياته الطيبة من خلال حديثه معه بعد أن
هزه من ذراعه ليصحو من غفوته • وكان يتعين حذف هذه المقدمة لتبدأ
القصة ببدء جاره له : « يا حضرة • • يا أستاذ • • اصبح يا حضرة • •
شوف المفتش • • فتلك هى بداية « الوسط » الذى تعنى به القصة وهو
تحطم الثالث الأرسطى المقدس : « البداية والوسط والنهاية » •

ويبدأ قصة : « قال الخريف » بخلاصة لحياة الراوى الذى عاش
طويلا وسافر كثيرا وعانى من تجارب قاسية عديدة • وعرف معنى وجود
المرأة فى شبابه ، ومعنى قيمة المال فى شتيخوته ، الا أنه بدأ يشكو من
وهن الذاكرة ، وعجزها عن استرجاع الكثير من عجائب رحلته • لكن
الذى لم تغب صورته ومعناه من ذاكرته هو لقاء الصديقة ذات صباح خريف
بظفل مثير للدهشة ، تحدث معه حديثا موجعا للقلب عن أبيه الصانع الماهر
وزوجاته القاسيات • وتحدث الراوى كذلك عن انتهاء رحلة انتدابه
للاشراف على مناهج التفتيش للعام الدراسى الجديد بالقاهرة ، وعودته الى
مسكنه بالإسكندرية عبر الطريق الصحراوى فى وقت متأخر من الليل
بسيارته ، كما يتحدث عن القمر ليلتها والسحب السوداء وجياد رياح
البحر الى أن يصل الى مسكنه جائعا لينام على الفور •

وكل هذه المسامرات لا دخل لها بنسيج القصة ، فهى تبدأ - فى
حقيقة الأمر - من صباح ليلة الجوع الذى قابل فيه الصبى • وقد يظن
المؤلف أنه بهذه المقدمة يرسم أبعاد الراوى النفسية باعتباره مشاركا فى
الأحداث • فهو يحمل مع الصبى أعباء القصة ، مثلا للخريف الزاوى
والوحدة المفضة ، كما يمثل الصبى الربيع الزاهى رغم وحدته القاسية •
لكن ما تم عرضه فى السياق وخاصة عن طريق الحوار يغنينا عن هذه
المسامرات • وعلى أية حال فالقصة تفتقر الى أصالته القديمة • • أصالة
« الأيدي الخشنة » و « الأنفار » رغم عودته الى موضوعه الأثير ، وهو
معاناة الحرفيين وخاصة الصغار منهم ، سواء جاءت هذه المعاناة عن طريق
الحرفة ذاتها ، أو عن طريق ظروف خارجية كالأعباء الأسرية • ومن عيوب

هذه المقلمة - بالإضافة الى المباشرة في رسم البعد النفسى للراوى - تعاطفها بعبارات مباشرة أيضا مع الصبى الذى يصفه الراوى بأنه « طفل مثير للدهشة » وبأن حديثه « موجه للقلب » • وكان قيما مضى يترك هذه الانطباعات لحكم القارىء •

وقد صاحبت هذه الآفة محمد صدقى منذ « الانفار » (١٩٥٦) حتى مجموعته الأخيرة : « أشياء •• تدعو للدهشة » (١٩٩٠) ، وربما يرجع ذلك الى عدم مواكبة النقد لأعماله رغم الحماس الذى صاحب « الانفار » و « الأهدى الخشنة » والضجة العقائدية التى أثارت حوله • ولم يشر محمود أمين العالم الى هذه الآفة فى تقديمه لمجموعة : « الانفار » ، وإن أشار الى آفات أخرى لا تقل خطرا عنها ، فقد رأى أنه بعض نهايات قصصه قد أوحشت اقحاما على أحداثها ، وقصد بها أنه تقوم بدور النهاية القصصية التقليدية دون منطق يبرره النسيج الانسانى العام للقصة « ونهاية القصة ليست خاتمة للحدث ، وإنما هى اكتمال لمرحلة من مراحلها وتتوحيج له وليس من اكتمال الحدث أن يتزوج البطل أو أن يموت ومن الممكن أن يتم اكتمال الحدث دون هذه الوقائع الحاسمة ، ودون الفواجع المثيرة •• إنما يتم الحدث ويكتمل ، ببروز صورته ووضوح ما يتضمنه من صراع واتجاه •• » • ويمثل لذلك بقصتي : « البقرة » و « الخوف » • كما أخذ عليه نزعتة الخطابية فى بعض قصصه وجانب كبير من وقائعها وأحداثها والبناء الفنى لبعضها الذى يقوم أساسا على التحمس العاطفى • ومن أبرز الأمثلة عنده قصة « حياتنا لها رائحة » ثم « النوم » وقد لمس هذه الخطابية كذلك فى نهايات بعض القصص مثل « الحمار » و « بكره » •

وعندما تعرض العالم لقضية التجانس فى صور ضدفى ، رأى أن قصة « الانفار » ينقصها التجانس لأن أحداثها وبطلاتها ومشكلاتها توحي بجو الريف المصرى فى شمال الدلتا • على حين أن الأغنية الأخيرة التى انتهت بها القصة تنبع بوجه خاص من الريف المصرى فى الصعيد •• • ونحن لا نميل الى هذا الرأى ، إذ أن أغنية : « ياسمين وبهية » أغنية فلكلورية • والفلكلور ملك لجميع الشعب ، وإن تنبع من بقعة معينة من بقاعه • وكما أننا مازلنا نتغنى أيضا بأغنية كتبها يرم التونسي على نهجها بروحه الفكاهة المرورة وسماها : « صعيدى فى بايزيس » • ومن أبياتها :

اشمعى جفاهم أبيض	وجفاه زى الطين
ونا ناشف ليه ومعهم	ودولاته متخفين
ونا اسمى خليفة معوض	واسم الحلوين جوزفين
يا خالج الصباينة	عشقين ومبعضين

وعاطيهم نسوان عيشة
عاجولوا شعورنا طويلة
ناشئين ومجشفين
وعيوننا مكحطين
أحرج حين أسيادهم
وأدغس لي المتين

والأبيات التي استعان بها الكاتب تتسق مع جو القصة ، فخصوصا
يعانون من نفس الظلم حتى من قضائهم . وهذه الصورة ليست وفقا على
وجه دون وجه منذ أن وحّد الملك مينا الوجهين . ومازالت تراحيل الصعابة
تنتقل من مكان إلى مكان ومعها فكلورها من الأغاني والحكايات وغيرها .
ولا نرى لماذا سمّاها العالم « الأغنية الأخيرة التي انتهت بها القصة » .
وهي « الأغنية الوحيدة » وقد استعان الكاتب ببعض أبياتها في السياق
ثم اختتم القصة ببيت منها . والأبيات التي استعان بها الكاتب في
السياق هي :

يا بهية وخبريني
كتلوه السوهاجية
عنا إلى كتل ياسين
من فوق ضهر الهاجين
وياسين سايح في دمه
وخايف منه الحكيم
واحكم بالعسل يا قاضي
قدامك مظالم
عوج الطربوش على شقه
وحكم باربع سنين
مستئين في السجن العالي
واتين في الزنازين

وإهم ما نفتقده في قصة : « قال الخريف » لفته . تلك اللغة التي
لم تكن تستند العطف على شخصه ، وإنما تقتحم الحياة بالمعاناة .
وأهم أسباب افتقارنا لها بعده عن العامية لفظا وروحا . فقد كانت العامية
عنده لفاية درامية تنتفض حية متوتبة لرسم أبعاد الشخصية والإشتراك
الواعي في تطوير الحدث . وكنا نعده أحد واضعي اللبنة الأساسية
للكتابة بلغة الشعب الفياضة بالخيوة . وقد فتح بها كثيرا من المغالق ،
وهي تخرج طبيعة سلسلة من أفواه الحرفيين والفلاحين وعمال المصانع
وصغار الموظفين لتحقيق اللغة الشابة القومية الفوارة ، بكل ما تحمل من
تعبيرات وأمثلة شعبية ومواويل وأغان . في قصة : « كله شغل » يقول
ابن خال شخص القصة : « انت ياد .. ما تتحرك .. ياباي .. جتكو
البلا انتو حرين .. عنكو ماكتو عيش .. قال على رأى المثل .. حالك
بيقالك .. يا خاي .. والا على رأى المثل .. يا عايل همك ومن يهولوك
.. والا على رأى المثل .. وأنا مالي .. اللي ما همك .. وصى عليه جوز
أمك .. جاتك البلا .. » فهذه الشخصية من ذلك النوع من الشخصيات

الشعبية التي تحتفي بالأمثال ، وتجري على السنتها في طواعة ويسر في كل مناسبة ٠٠ وبلا مناسبة ٠ وقد قدمت هذه الفقرة صورة دقيقة له دون حاجة الى تعليق في السياق ٠ وأفضل من أى تعليق في السياق ٠

وليس معنى ذلك بطبيعة الحال أن الكاتب لا يجيد التعبير بالفصحى . فهو يزاوج بينهما وفق مقتضيات الحال وضرورات الفن ٠ في قصة : « أشياء ٠٠ لا تدعو للمهشة » يناجى شخص القصة حتى بولاق مناجاة مقصدة بصير التاريخ في عبارات فصيحة بليغة ، لا تخشى استضافة اللفظ العامي اذا اقتضاه التعبير مثل : « من غلبى » ٠٠ « اتفوه » ٠٠ « متعوسة » ٠ ويمتزج فيها الكاتب بالحي امتزاجا عاطفيا ، أو يحل فيه حلولا وجدانيا ، وهو ينظر اليه من مقر جريدته : « آه يا بولاق التعيسة مثلى ٠٠ مصفحة أسطح منازل العتيقة وحنايا حاراتك الضيقة عن هوان الماضي ٠٠ آه يا من لازلت بصمات ماضيك على بقايا منازل القيبة ، يا محترقة ، منتهكة الكبرياء ، بلا كرامة ٠ ولا محصنة ، يا أم رجال مقاومة الفرساوية ، آيه ٠ عينك على التراب تحت أقدامك ، ساقاك ملوثتان بدماء شرك ، آيه ٠ اصرخ فيك من غلبى ، يا من جلد ابنائك بطل أبطالك الشوار بالنبايب ، فدية هزيمتك لبقاء تفتاتين يعرق أفخاذك تزومين ، تتاوهم لامتاع اللص والفاسد والكذوب ، لازلت تزومين ٠٠ آيه ٠٠ اتفوه ٠٠ اتفوه وألف اتفوه حتى يأتبك من يوخزك بالفناء بالنواح يا متعوسة ٠٠ » .

وكانت الحيلة الفرنسية قد اشتربت على إهالي بولاق أن يجلدوا « البشتيلي » للعفو عنهم كما ورد في الجبرتي ، وربما وضع الأمر في الفقرة التالية ، وشخص القصة يتابع مناجاته الى أن يستجيب في نهاية الفقرة لنداء من يطرق الباب : « آيه يا بولاق البشتيلي مطلق شرارة ثورة القاهرة الثانية ، تاجر الزيت الذي قاد جدعان بولاق ٠٠ وآه يا زمن ٠٠ أصبحت أقداس بطولاتك القديمة محارق للقمامة ، مزايل الحاضر بدخانها الأسود الكريه الرائحة المقيء ٠٠ اشتعل نارنا تحرق تطهر بقدر ما يشتعل حناياي وحنايا صدور أبنائك ٠٠ اغضبي ، اصرخي مثلى ، تمثلي من ماضيك شيئا يدعو للتأمل اليقظ ، اغضبي ، تذكرى ٠٠ وآه يا زمن . يا زمان ٠٠ ياللى سايب رسم كفك ع الحيطان في بولاق وغير بولاق ٠ آيوه حاضر ٠٠ طالع ٠٠ يا ابن اللى باضت دون أن تحيض ٠٠ حاضر ٠٠ » . ويلاحظ أنه قد عاد الى العسامية في عجز هذه الفقرة ، منذ استضافته لسطرين من الشعر العامي : « يا زمان ٠٠ ياللى سايب رسم كفك ع الحيطان ٠٠ لكنه يترجم التعبير العامي في النهاية : « دون أن

تحريض « فتفشل الترجمة فى توصيل الاحساس الينا • ويبدو أن الترجمة الفصيحة كانت من متطلبات النكتة ، كما نحاول من باب التفكه - أن نرصح تمبيراتنا الفصيحة بالفاظ عامية ، وقد أباح الجاحظ ذلك فى الطرائف والنوادر •

وكان كاتبنا يستعين - فيما مضى - بالشعر العامى كما سبق أن لاحظنا ، أما فى هذه المرحلة فانه يلجأ الى الشعر الفصيح فى قصة : « الكاتب •• والكلاب » (١٩٨٤) إذ يورد عدة أسطر من قصيدة : « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » لآمل دنقل دون أن يذكر اسمه ، وإنما يكتفى بقوله : « لتوه كان يتذكر يحزن عميق كلمات صديق شاعر كان مثله يتعلق بالآمل دائما حتى أصابه مرض الاكتئاب ، فحزن ، ثم حزن حتى مرض ثم مات وهو يقول ••

لا تحلموا بآلم سعيد

فخلف كل قيصر يموت

قيصر جديد

وخلف كل ثائر يموت أحزان بلا جلوى ، ودعما سلى ••

وكانت القصيدة موائمة لمقتضى الحال • ونزعم أن إغفاله ذكر اسم أمل دنقل أو عنوان قصيدته كان لضرورة فنية • وهى ألا تطفى سيرة أمل دنقل بظلالها الخاصة على تجربة شخص القصة •

وتتألف مجموعته الخامسة من سبع قصص تمتلئ على مساحة زمنية تزيد عن خمسة وأربعين عاما • فقصّة : « فى انتظارك الساعة الثالثة » كتبت عام ١٩٥٣ • و « أشياء •• لا تدعو للبهشة » و « حرف القاف » عام ١٩٧٣ • و « الكاتب •• والكلاب » و « الفريزة » عام ١٩٨٤ • و « قال الخريف » و « الخوف من الخريف » عام ١٩٨٩ • وبدأ منذ عام ١٩٨٤ الاستغناء عن العامية فى الحوار • وكان يقف موقفا غربيا عام ١٩٧٣ فيكتب الحوار فى العمل الواحد تارة بالفصحى وأخرى بالعامية • ولم نجد ما يبرر هذا الازدواج حتى بالنسبة للحالة النفسية للشخص • فالصغير فى « حرف القاف » يقول لوالده : « ايه ده •• بابا •• أنا نزلت وراك أنادى عليك ، تهت منى •• » ثم يعود فيقول لوالده أيضا : « ماما لم ترض أن تعطينى بدلتى الضباطى ، انظر يا بابا ، هذا محسن ابن الجيران خلفنا ، زميل فى المدرسة ، رأيت من النافذة •• » • ويبدو أنه كان لازال مترددا فى التمسك بمنهجه القديم أو التخلي عنه • ولا ندرى حتى الآن أسباب تخليه عنه ، وكنا ننتظر منه تطويره •

أسلوب القصة عند صلاح عبد السيد

يصور صلاح عبد السيد فتاة قصة : « الأرجوحة » يقول : « المهمة الجحوج ، والتي تضرب بحوافرها الأرض فتحطم حولها الخيل من كل ناحية » .. « .. وهي طرية كعود الخص .. قلب عود الخص » .. « هي جريئة » .. « عيونها مفتوحة .. وشفتاها طازجتان .. وجسدها المهتز يهتز ويتناغم على موسيقى خفية .. توقع له .. فيثير كل الغرائز .. فتلتزم عليه العيون .. وتنق حواليه .. تتواثب عليه .. كضفادع جائعة » .. « نشعر أن صلاح عبد السيد يصور لنا في ذات الوقت - لفته - فلغته مهرة جنوح أسلنت قيادها له دون غيره ، وطلت تضرب بحوافرها الأرض فتحطم حولها الخيل من كل ناحية ، وهو يمتطي صهوةها - انها طرية - قلب عود الخص ، تورق مفرداتها على أرض مصرية طازجة مهيأة بعير الموروث الشعبي - لغة جريئة ، مفتوحة العينين ، طازجة التفتين ، مفعمة بالتناغم الموسيقي الخفي .. موسيقى النثر التي لم يكتشفها الخليل بن أحمد ، وهي بحاجة الى خليل بن أحمد جديد يصرّف كنه أسرارها .

ان كل كلمة ، وكل عبارة ، بحاجة الى دراسة مستفيضة ، باعتبارها لغة حية تزخر بالمأثور الشعبي مشكلة ذاكرتنا الجماعية . فنحن أمام فنان حصيف يستجيب لايحاء الكلمة بالمعنى الذي لا ينسجم الا معها ، ولاستدعاء المعنى الكلمة التي لا يحسن الاحساس الا بها . فنان يدرك ما بين الكلمات والمعاني من صلات ويؤلف بينها دون افتعال أو استكراه . فاللغة ليست قوالب صوتية فارغة ، وانما أجسام حية مشحونة بالمعاني واللالات والرموز . وكل الفنون تحاول أن تسمو الى مرتبة الموسيقى - كما يقول والتر باتر - ولا يتم هذا الا عن طريق الاخلاص الصادق للمزج بين الموضوع والشكل عن طريق العناية بشكل الجمل وصوتها حتى يمكن لهذا الايحاء الموسيقي السحري من أن يلقي بضوئه ولو للحظات عابرة على سطح الكلمات ، تلك الكلمات البالية التي استهلكنا وشوهت بمرور عصور من الاستعمال المهمل . ويقسم لنا الشعر صوراً مرئية ذات احساسات غير محددة ، تعاونها موسيقى تلعب دوراً أصيلاً في تحقيق هدفها . فتفهم الصوت الجميل - كما يقول ادجار آلان بو - هو ادراك غير محدد .. لكن « بو » يفرق بين الشعر والقصة على أساس من

هذا التحديد فيقول ان هدف الشعر هو اللغة غير المحدودة ،
وهدف النثر هو اللغة المحددة . وتلك قائمة هشمها صلاح عبد السيد
ونفر من أقرانه .

لقد اهتم النقد عندنا بالمحتوى ، وجاء الشكل في المرتبة الثانية ،
أما الأسلوب فلم يعن به العناية اللائقة ، برغم أن الأسلوب - كما يقولون -
هو الرجل . ولا شكل ولا مضمون - في نظرنا - بغير الأسلوب . فهو
الذي يحدد مسارهما ، ويشكلهما وفق ما يريد ، ويضمنهما ما يريد .

ولعل من المفيد حقا أن ندرس تطور أسلوب نجيب محفوظ في
مراحله المختلفة ، وأن ندرس يوسف ادريس منذ « أرخص ليالي » حتى
« اللعبة والأورطى » والأساليب المميزة لمن أتوا بعده مثل بهاء طاهر
وعبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر وعبد الوهاب الأسواني وصلاح
عبد السيد . وأسلوب عبد السيد يعد علامة بارزة في أساليب القصص
عندنا . وإنت لا تستطيع أن تخطئه من بين الأساليب الأخرى كافة .
وهو أهم ما يميز منه في نظرنا . فهو الذي يجذبك الى متابعتها حتى النهاية
في لهفة وشوق ، ودون معاناة أو عنت وكأنك تستمتع الى مقطوعة عذبة من
الموسيقى التي تهدئك على أنغامها ، وتثير إحاسيسك وهي تدخل في
عالم فني من الشكل النقي . نحن لا ننكر أنه يمتلك لاصية الحداثة ..
لكن الحداثة لا أصمية كبيرة لها عنده . الأهم منها هو ما يستخرج من
باطنها من خلال كلمات منتقاة لها من الترابط بينها وبين أصواتها ما يبعدها
عن المعاني المرصودة في قواميس اللغة .. المهم هو الدفقات الشعورية التي
تستولدها من الحدث . وهو حدث بسيط للغاية ، تناوله كثير من الكتاب ،
أو رددته السنة كثيرة ، أو استقاه من التراث ، ليصبه في ذاته ، ويشكله
من ذراته ، فيخلع عليه وشاحا خاصا ، ويكسبه مذاقا خاصا .



في سيرة عنترة يطلب عم عيلة مائة من نوق المصافير مهرا لها -
كانت غايته تعجيز عنترة ، فهذه النوق لا توجد في غير الحيرة ، لكن الفارس
المغوار يركب الأهوال ويصارع الأخطار حتى يصل الى مملكة النوق .
وبعد بطولات خارقة يعجب انعمان بن المنذر بشجاعته ويهبه ما أراد .
على أعمدة هذه القصة الشعبية يبني صلاح عبد السيد قصة : « الصندوق »
ليكشف لنا أبعاد التيه المصري . فما هو الأب « غليظ القلب » ، الحاج
سبع حجات ، التاجر بالسوق السوداء ، يضبط خطابات حب تخفيها
ابنته « زينب » في صندوق جدتها « زينب » . ويحرص الكاتب على وصف
الصندوق من الخارج والاحاطة بما يحتويه ، ليختلط هذا الصندوق
بصندوق فارس زماننا العاشق في نهاية القصة . وهو صندوق من تننت

الصناديق التي كان الحجاج يصطحبونها معهم عند أداء الفريضة :
 « الصندوق عليه نقوش وكلام .. الصندوق عليه : الله ، تحت - الله -
 الله ، تحت - الله - الله - الله .. هذا الوجه من الصندوق - الله - ..
 الوجه الآخر للصندوق عليه الاسم : الحاجة زينت سعد الله ثم العنوان ،
 تحت العنوان جمل ، الجمل عليه رجل ، الرجل يحمل سيفاً ، السيف
 عليه - الله - و .. حج مبرور بإحاجة ان شاء الله ، ذنب مغفور بإحاجة
 ان شاء الله .. في قعر الصندوق : عروسة وفاسوخة وحجاب وزجاجة
 عطر ووردة ذابلة ورسائل حب .. »

وتتنامى القصة مهتدية بأسلوب القص الشعبي وجوه في رشاقة
 باسمه ، لا لتلطف البسمة من جو المأساة - كما اعتدنا - وإنما لتزيدها
 حدة .. فأسلوب القص المستخف معه تقطر سخرية مرة من واقع مكرور
 لا حدث مضى .. واقع يعيش مهاد ان اختلفت صورته باختلاف أعصره
 لا يختلف جوهره ، ومن ثم لا يختلف أسلوب قصة : « يا حراس ..
 جاءت زوجته - ابتكت خالفت ناموس الكون الأزل وأحببت ، فحق عليها
 الضرب .. يا حراس .. فلتغلق الأبواب ، وليحكم المزلاج .. » . ويعرف
 العاشق بالكارثة فيتقدم لخطبتها ، وهو لا يملك غير حبه والكبرياء . لكن
 أباهما يغالى في مهرها حتى يعجز العاشق تماماً كما حدث في القصة
 الشعبية . وكان مطلبه عشرين ألف رأس من الأبل . وبركب الفارس
 الفقير الأحوال ويرحل الى بلاد الأبل ، فلا يفهم « ملك الأبل » كلامه عن
 الحب والعبيبة الموثقة في سجن بعيد كما فهم النعمان بن المنذر ،
 ولا يرضى أن يمنحه « فديتها » ، أما اذا أراد الأبل فبليه أن يدفع المقابل .
 هذا هو منطق العصر : « أعطيك عشرين ألف رأس من الأبل ، مقابل
 عشرين ضلعا من ضلوعك » . ولم يكن أمام الفارس العاشق سوى القبول ..
 ومدة ملك الأبل مخالبه وانتزع ضلوعه فسقط ميتا : « قال ملك الأبل :
 جهزوا جثمانه ، ضعوه في صندوق يليق به ، وأرسلوه الى أهله ،
 ولا تنسوا أن ترسلوا معه عشرين ألف رأس من الأبل » .

وحط صندوق الجثمان في مواجهة نافذة زينب سمية جدتها صاحبة
 الصندوق القديم . ويختلط صندوق الرحلة القديمة بصندوق الرحلة
 الجديدة .. صندوق زينب السلف بصندوق زينب الحلف : « الله ، تحت
 الله - الله ، تحت - الله - الله - الله .. هذا الوجه من الصندوق - الله - ..
 الوجه الآخر للصندوق عليه الاسم : يحيى عبد الله ، ثم العنوان - تحت
 العنوان جمل ، الجمل عليه يحيى ، يحيى يحمل سيفاً ، السيف عليه -
 الله - و .. حج مبرور يا يحيى ان شاء الله ، وذنب مغفور يا يحيى ان شاء الله
 .. في قعر الصندوق : عروسة .. عروسة وعريس .. عريس .. !!

وملت يدها تفتح صندوق جدتها •• عريس •• !! صرخت •• صرخت
كانت جثة يحبى مملدة داخل الصندوق ، عارية •• بلا ضلوع •• وكان
قلبه منتزعا ، وعيناه حفرتين (كذا) •• »

نحن نقف هنا أمام كاتب عرف طريقه وشقه باقتدار - لنفسه
بنفسه • وهو فى مجموعته الأولى : « الجثة » يستلهم - كما سبق أن
رأينا - الحكايا الشعبية فى بنائه الفنى ، حتى يبدو وكأنه
جسدنا المعجوز تهمس فى آذاننا بحوادث ما قبل النوم ، مهما
كانت درجة رعبها • أو صديق طلى الحديث يتصدر جلسات المسامحة
والمنادمة على مقهى شعبي أو مصطبة أو أرضية مصلية ملقاة على حافة ترعة
ومفروشة بقش الأرز وقشر القصب والاكياب القديمة • لا يرهيه لفظ
عامي ، أو ترعشة قاعدة نحوية • فهو لا يكتب « نرا فنيا » بمواصفاته
الرسمية ، وإنما يبدع فنا له مواصفات جديدة ، تستلهم النبضات الحية
لا الأوامر السلطانية ، ليأتى مزيجا سائغا من العامية والفصحى • وتجنح
جملة أيضا الى التركيب العامي أحيانا وتبيل الى الفصحى أحيانا وفق
مقتضيات اللحظة المقتنصة • فهو يطلق سراح الوعى من قيود الكلمة
التقليدية ، مما يؤدى الى محو المسافة بين ضروب الأداء اللغوى المعتمد ،
بين المناطق اللغوية للشخصيات التى تمتلك نمطا جديدا من ادراك العالم
وتصوره • ولهذا فلم تعد اللغة عنده تقوم بالتصوير فحسب ، بل أصبحت
هى نفسها موضوع التصوير ، وأصبحت الكلمة - فى حد ذاتها - صورة
مكثفة تكتسب وجودها النوعى بالتواصل الاجتماعى • واعطاها الاطار الذى
وضعت فيه انفعالا آخر قد يختلف عن دلالاتها المباشرة • ودخل هذا
الوعى الجديد تنمو صيغة جديدة للتعامل المبدع مع اللغة لا باعتبارها كتاب
نحو وصرف أو تابوت مفردات صلبة ، وإنما باعتبارها عملية صراع بين
اللغة المفروضة واللغة المتمردة •

وجملة عبد السيد ورفة الظلال مثقلة بالشار • والتعبيرات البيئية
عنده تزرخ بالأحاسيس والمشاعر التى تحتفى بها اللغة الشابة الفوارة
المليئة بالانصاف والفكورية والمعطيات الواقعية • والأوصاف المتلاحقة
المتراكمة المتزاخمة تقدم صورا مكثفة مفعمة بالدلالات : « قالت البنت -
كوكو - الحلوة ، الواكلة ، الشاربة ، النائمة ، الدفينة ، لولله شحاته ،
جالوص الطين ، بفل السرجة - بجبك يا شحاته !! •• » • ولا شك أن
الشبح والدفء والنوم أمور ترفية لا يحظى بها المطحرون المسحوقون •
وهذه الجمل البسيطة المكثفة المرحية هى ديدنه فى قصة : « البقرة وقصت
فى البير » : « يملك - بابا - البنت الكوكو ، عزيتين ، وزوجتين ،

وضميرين ، أحدهما غائب ، والآخر ميت ٠٠ « ضربات رشيقة جذابة
باسمة معبرة تعطي في كلمات ما كان الناثر الرسمي بحاجة الى صفحات
للتعبير عنه ، ولا يصل الى مستوى الفن الأصيل : « عيون البنت الكوكو -
تلمح ، أظافر البنت الكوكو تلمح ، شفتا البنت تمط لبانة ، تمط وتمط
لبانة ، لسان الكوكو أحمر ، يرقص داخل فيها الزغنطوط ، يرقص ،
وتدب البنت الكوكو يرتجان ، تضحك ٠٠ يرتجان ، تسكت يرتجان ،
تدب يرتجان ٠ وكانت عينا الولد شحاته - بغل السرجة ترتجان ٠٠ »
الا تذكرنا هذه الفقرة بحكاية جداتنا التي لم تكن نمل سماعها عن البنت
الصغيرة الصغيرة ، التي مناخرها صغيرة صغيرة ، وعينها صغيرة صغيرة ،
وبقها صغير صغير ٠٠٠٠٠ بقصها الرشيق وما تعتمد عليه من تكرار غلب
مهدم ؟ ٠٠

والتكرار سمة أصيلة من سمات القص الشعبي ، اذ أنه يذكر
المستمعين بما سبق انشاده ، كما يشهد ذاكرة المنشد أو الراوي ٠ وعند
دراسة « الالباءة » استند بعض الباحثين على هذه الظاهرة لتعصيد القول
بأن أصلها الانشاد والرواية الشفوية ، اذ يستعين المنشد بالتكرار - كما
ذكروا - ليستعيد الى ذاكرته ما سوف ينشده من أبيات تالية ٠ ونصادف
ظاهرة التكرار في ابداعات جميع الأمم كما في ملحمة « جلجامش » وفي
الشعر والقصة عند الفراعنة ٠ والتكرار سمة رئيسة من سمات فن
عبد السيد ، مما يؤكد اتصاله بالفن الشعبي ونهله من معينه ٠ ويأخذ هذا
التكرار عنده أشكالاً عدة ، فهو يكرر الحروف ٠٠ وأوصال الكلمات ٠٠
والكلمات ٠٠ ومقاطع الجمل ٠٠ والجمل ٠٠ والعبارات المكونة من عدة
جمل ٠ وفي قصة : « قطعة من العملة القديمة » يكرر مقطعا طويلا معبرا
عن الحيرة والضيق بين الأم والأب والصديق : « ذهبت الى أمي ٠٠
ضربت الباب عليها ٠٠ خرج لي رأس زوجها ٠٠ فتح فمه على آخره
وزعق :

— ماذا تريد ؟

قبل أن أفتح فمي ٠٠ وأسوى كلماتي صرخ ٠٠

صرخ :

— ماذا تريد ؟

تراجعت ٠٠ وكنت أريد أن أقول ٠٠ اننى جائع ويردان ٠٠ وأريد
أن أرى وجه أمي ٠٠ وأتدفأ بجديشها وأشبع ٠٠

أطلت أمي من وراء ظهر زوجها في صمت وأسف ٠٠ حاولت أن
أشب على أطراف قدمي ٠٠ لأتحدث اليها ٠٠ لكنني قبل أن أفتح فمي

فن معايشة - ٢٠٩

•• قبل أن تنفرج شفتاى •• أوصد الباب فى وجهى •• أوصد الباب على صوتى ••

اختنق صوتى وانسحق •• وغامت عينائى و •• دخت •• واستدرت عائدا •• ،

ويستبدل الأب بالأم فى المقابلة الثانية ، أما مع الصديق فيكتفى بتكرار المعنى •

وللتكرار عند صلاح عبد السيد أكثر من مغزى ، ويختلط فيه التوكيد بالتمويه بالتفهيم • كما أن له وظائف أخرى متعددة تبرز فى قصص كثيرة وتميل - غالبا - الى ضبط الإيقاع : « انزلق الطفل - حثة اللحم الحمراء - من رحم الأم مدهوشا يصرخ - واء •• غارقا فى الفزع والدم والمخاط - واء •• مرعوش البدن يحاول أن يفتح عينيه تحت الضوء - واء •• ومع انهيار - الواء الواء - اندفع النزيف كطوفان ، اندفع ، لا يريد أن يتوقف ، فأغرق السرير ويدى الطبيب وأرض الحجرة •• و •• والأمل •• !! واء •• الأمل •• !! واء •• لا فائدة •• أغرق الأمل واء •• وارتمت يدا الطبيب الى جواره •• !! واء •• والملاءة على الجسد النازف واء •• والخطوة الأسيانة على الأرض واء •• ويندفع أبو السعد الى الحجرة صارخا - ماتت •• !! ماتت •• !! ؟ » •

وإذا كانت « الواء » هنا هى النغمة الأساسية لضبط الإيقاع ، فانه يلتقط مع جريان تيار القص أصواتا أو كلمات أو عبارات أخرى لتصاحبنا لفقرة ما ، مثل : « ويتمتم : قضاء الله •• » و « لو جاء ذكر - تضحك - سباسميه باسمك •• » وتصاحبنا عبارة « حثة اللحم » منذ أول سطر فى القصة حتى آخر كلمة فيها • ومن الصير - كما يقولون - التعبير عن أكثر من فكرة فى وقت واحد ، لكن الموسيقى تستطيع أن تفعل ذلك عن طريق توافق الألحان ، وتقابلها ، وتتابعها • وقد استطاع عبد السيد موسقة العديد من قصصه • فى الفقرة السابقة نراه يدمج الأحاسيس والمشاعر والأحداث والواقف والأزمة المتناقضة ، ويجعل منها سيمفونية كاملة الحركات الى أن يغرق الأمل فى طوفان النزيف بكلمة واحدة : « الأمل •• واء •• » فهى فى نظرنا - كلمة واحدة منقوطة من الكلمة القديمة : « الأمل » والصوت الأزل : « واء •• » لقد ضناق المبدعون باللغة العادية ، ومالوا الى تحميل الألفاظ مدلولات جديدة ، تنوء أحيانا بحملها فتفتقت الى كلمات متعددة ، أو تلتئم مع اشتات من اللفاظ أخرى لتكون اللفاظ جامعة • ان « لغة الواء واء » عند صلاح عبد السيد تشكل مع « لغة الآى آى » عند يوسف ادريس واقعا أزليا يعتمد على الصوت المعبر وحده •

ويقص عبد السيد فى كل مرة عن سر جديد فى سلسلة سلسيلية
تشرىها قطرة قطرة فى لهفة طامئة • ولقد كرر عبارة : « الحكاية بدأت »
ومقلوبها • بدأت الحكاية • أكثر من عشرين مرة فى قصة : « الرجل
الغريب » • كما كرر قول الرجل الغريب « منيح • • منيح » لثبث هذه
« اللازمة » - التى لم ينطقه بغيرها - الضحك والأسى والسخرية • وفى
قصة : « الأروحة » يكرر عبارة : « والذين شافوها • • شافوها • • »
ومع النقالات المختلفة يكثر عدد الشهود أو يقل : « والذين شافوها • •
والذين شافوها كثيرون • • » • « والذين شافوها • • والذين شافوها
قليلون • • » وفى قصة : « انه يشبهك تماما ، يكرر عبارة : « شدة ابنه
وراءه » ثلاث عشرة مرة • وفى هذه القصة يصله خطاب قصير من ابن له
هاجر منذ أعوام طويلة • ويرتكز الكاتب على جبل هذا الخطاب ليجمع
الأب يتذكر حاله فى غيبة ابنه وكأنه يرد عليه •

وأحيانا. نميل الى وضع احدى الكلمات أو العبارات المكررة فى مكان
العنوان الذى اختاره المؤلف للقصة • وكنا نميل الى أن يسمى قصة
« الرجل الذى نبت له ثدى • • » حنة اللحم • فهذه العبارة تصاحبنا -
كما سبق أن نوهنا - منذ أول سطر فى القصة الى آخر كلمة فيها : « حنة
اللحم يلتصق بصدر أبيه العارى بعد الحمام • • يخرج من بين فرجة
الشفيتين لسان أحمر ، أحمر وصغير ، ينقر عين الحلمة ، تقرات سريعة
متتالية ، بضع لعقات ، بعدها • • تضيق فرجة الشفتين ، تضيق ، وتطبق
على عين الحلمة ، تمتصها فى هدوء • مرة ، مرتين ، ثلاثا ، ثم ، تتوقف
الشفتان وتسكتان • • تسكتان • • وترتخي الرموش ، تنتظم الأنفاس،
وتسافر حنة اللحم للحلم البعيد • • بينما الدموع تسيل على خدى
« أبو السعد » وتخرج على صدره حتى تصل الى شفتي حنة اللحم • • »
كما أن هذا العنوان الغريب لا يتواءم مع الواقعية الحساسة الأسبانية الدامعة
التي تبنتها القصة ، ويبدو نشازا بين عناوين المجموعة •

وكذلك قصة : « القهر » • فليس للعنوان أن يفصح الإفصاح كله
عن المضمون - كما سبق أن ذكرنا مرارا - فى مناسبات عدة • وكنا نميل
الى تسميتها : « الآن » • فالكاتب يعالج الموقف فى اللحظة الآنية •
وهو - فى ذات الوقت - موقف كل آن • الآن الممتد حتى آخر الزمان • •
آن الماضى • • والحاضر • • والمستقبل • • واللفظة تصاحبنا منذ البداية الى
قرب النهاية : « الآن يستطيع أن يتنفس • • وتنفس • • الآن يستطيع
أن يجرى • • وجرى • • يفرد ذراعيه • • يضحك • • يجن • • يرقص
• • يخلع ملاپسه • • يدور • • يسقط على الأرض • • يقتل نفسه • •
هو • • حر • • الآن هو حر • • فلقد رحل عنه • • تركه ورحل

.. وسيصبح فى مقدوره أن يفعل كل شئ.. سيكمل نفسه بصوت .
 سيشتتم .. سيلعن الهواء .. سيضرب بقبضته كل ما يكره .. سيمشى
 نافخا صدره .. ناظرا الى الأمام فى عظمة .. الآن سيفعل كل شئ دون
 رقيب .. » لكن الذى يعد عليه أنفاسه ، ويرقب حركاته ، وبحاسبه
 على سكناته .. يعود .. يعود فى ذات اللحظة .. فى ذات الآن ، دون
 أن يتركه للحظة يستمتع بتحرره المتوهم : « وبلا كلمة .. بلا كلمة واحدة
 .. وجد نفسه يقوم من أمام كوم اللحم الكبير .. ليجلس - خاشعا -
 أمام كوم الجلد والعظام والشفت .. »

ويجربنا الحديث عن « العنوان » الى التعرض لعنوانى : « غربة »
 و « الأراجوحة » ، اذ يحلو للذين يعالجون الغربة أو الاغتراب أن يحبل
 أحد عمالهم - على الأقل - اسما مشتقا منها ، وخاصة منذ رواية :
 « الغريب » لألبير كامى . ولو نعد أسماء القصص القصيرة العربية التى
 استضافت عناوينها هذه المشتقات فلن نحصيها . ولكاتبنا قصة أخرى
 بعنوان : « الرجل الغريب » . ورغم أن العنوان نابع من صلب العمل فى
 الحالى ، ولا يمكن زحزحته عنه فى « الرجل الغريب » لأنه قطعة منه ..
 فوسط الحضم الذى يتبدل الكلمات علينا أن نختار عنوانا أشد خصوصية
 لقصته : « غربة » . وهذا العنوان - فى نظرنا - هو « الأستاذ » . وهو
 اللقب الذى تطلقه عائلة الشخص المحورى عليه . فعندما عاد الى القرية ،
 ودق على باب إبراهيم خرجت اليه امرأة مصبوغة شاحبة اللون يتسلل
 الشيب من تحت عصاية رأسها . لم تعرفه .. وعندما خلع نظارته
 وقبعته صاحت : « الأستاذ !! » وكانت زوجة أخيه . وعندما توجه الى
 أخيه بالمستشفى الكبير بالعاصمة لم يعرفه .. فخلع قبعته ونظارته
 ومعطفه ، فتمتم أخوه : « الأستاذ ؟! » .. « ودفع ذراعيه له .. فارتدى
 - الأستاذ - بين ذراعيه وأخذ يجهش بالبكاء .. » وهذا العنوان الذى
 اخترناه يحمل شحنات كبيرة من السخرية والمرارة والاستخفاف ،
 فالخليق بالأستاذية هو أخوه الذى انفق عليه من قوته وقوت عياله ثم
 لم يقابل بغير الجحود ، ولم يشعر - حتى - بهذا الجحود ، وظل معتزا
 بأخيه حريصا على راحته . ولا ندرى لماذا اختار ، الأراجوحة ، عنوانا
 لقصته ولم يسمها « المرجيحة » . ان اللفظة الأخيرة تكررت فى السياق ،
 وقامت بهمتها التعبيرية والايحائية خير قيام « ثم ان الفيلا بها حديقة
 .. وفى الحديقة مرجيحة .. وهو يأخذ الولد - حفيده - كل يوم فيضعه
 فى المرجيحة ويطلقها فى الهواء .. والولد يضحك .. وهو يضحك ..
 والولد يضحك .. فليبق .. ليبقى هنا .. هو نفسه تمنى أن يجلس مثل
 حفيده هذا فى هذه المرجيحة ويعلم بها .. يعلم .. ويعلم .. وأخذ
 يدفع المرجوحة الخالية .. لتعلم .. وتعلم .. وعهدنا بالمؤلف أنه

لا يرهب اللفظ المحلى ، أو ترعشه القاعدة النحوية ، وهو يقرم بعملية تحطيم للجدران التى سجنّت الوعي داخل أداء لغوى متوحد .

لقد تركنا المخادع المزخرفة الأنيقة ، ونزلنا الى ساحة الشقاء اليومى ، مشاركين الساعين وراء لقمة العيش كدهم وكدهم ، فذبنا فى عرقهم ودموعهم ودمائهم ، مفتتين الصخرة الصلبة المتمثلة فى أحادية اللغة المتججرة ، مستقين لغتنا من اللغات الشابة ، لنسمع أصوات الشخصيات تتخلل صوت المؤلف ، كما نجد لغة المؤلف داخل لغات الشخصيات وخارجها . ويشكل هذا التداخل والتلاحم فى ابتعاده واقترابه . فى هزله وجهه . فى سخريته وتعاطفه ، نسقا طازجا للحياة القومية . ووسط هذا النسق تتوالد صور حية لا يعرفها الأدب الرسمى . فى قصة : « غربة » يرى الشخص المحورى بيته بعد طول غياب عن القرية ، وقد بدا قصيرا وسط البيوت « وكأنه وقع فى حفرة » . كانت البيوت جميعها متساوية الارتفاع - هذا ما يوحي به التشبيه - ولم يتصور العائد أن ترتفع البيوت بفعل فاعل . لم يتصور أن هناك من لم يتركوا دورهم ، وكانت لديهم القدرة على البناء فاضافوا إليها ، فى حينبقى بيته على حاله ، بل وانحدر الى أسوأ من حاله فى غيبة القادر على البناء ، الذى خرج منه ليبنى مستقبله فهدم نفسه . لا شك أن الصلف والغرور هما اللذان جعلاه يتوهم انهم لم يرتفعوا فى البنيان ، وإن بيتهم هو الذى « وقع فى حفرة » . ورغم ان النتيجة واحدة ، فالأحاسيس مختلفة اختلافا بينا لبنائه محاصرة وخز الضمير . وبعد برهة تلمح هذا التشبيه جملة أخرى : « على الباب عنكبوت وسواد : - وزمن يتسكع » . عنكبوت وسواد بفعل الزمن المتسكع . بفعل تسكع الزمن على الباب . فالزمن هنا لا يمر ، وإنما يمتطي ويتشاب ويعد أصابعه دون أن يقوم بأى فعل أو يحدث أى تغيير ، غير التآكل السلبي الذى يتسحب بالاشياء الى العدم من جديد : « على الباب خدوش وخرق قديمة فى الشقوق وحفر » . ويقابل هذا الزمن المتسكع ، زمن متدبر ، ثابت الخطى ، مرسوم الخط ، منطلق الى هدفه ، غير عابئ بما يدوسه بقدمه فى قصة : « القضبان » . وقد خرجت « القضبان » من رحم « غربة » . فهما قد انبثقتا من تجربة واحدة : « كنت أتدبر كل شئ . . وأحسب كل شئ . . تخرجت وعملت معيدا ثم أستاذ بالتدبر . . ثم سافرت بالتدبر . . وتزوجت بالتدبر . . وأصبح القرش معى بالتدبر ولم أعد أحضر الى القرية بالتدبر . . فما الذى جعلنى أنسرع الآن وأعود كما كنت طفلا !! » . زمن واحد انشطر الى زمنين لاختلاف المكان : الزمن المتسكع فى القرية ، والزمن المتدبر فى المدينة . وفى اللحظة التى وصفها الشخص المحورى - المتوحد فى كلا العملين - بالسرع ، عاد الزمان الى الالتحام . الاتحاد داخل الشخصية ، لتبرز المفارقة التى تغياها الكاتب .

وكما يعبر الكاتب بالكلمات ، فانه يسعى الى التعبير بالبسمات
والنظرات ، فبسملة الزوج الغائب فى قصة : « الشيخة صابرين » كانت
تحتوى الزوجة وتدفع عنها البرد .. والليل .. والجوع .. والخوف من
الطريق .. « معه لم أحس بالخوف من الطريق أبدا » .

وأعمال كاتبنا تنص عادة بالصور والتشبيهات المومنة والموحية ،
لكننا لن نقع فى شباك اغراءاتها ، لنحاول - جهد الطاقة - وقف سعيها
على العيون بهذه القصة . ونظرة الشيخة تبدو للنظر ذاهلة ، لكنها واعية
تلمسك حديثها فتعجب كيف استطاعت هذه النظرة المنطلقة أن تنهض
وأنت تلسع بمثل هذه الحدة . أما عينا زوجها فقد قالنا لها انه سيأتى :
« عينا لا تكذبان أبدا .. بريق عيني لا يكذب .. خفق نظرت لا يكذب
.. لا .. لا شيء فيه يكذب .. كان مشحود النظرة .. وكنت أرى طريقى
واضحا فى عيني » وهو كالامام المنتظر الذى يأتى فى آخر الزمان ليملأ
الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا . ويؤكد المؤلف على هذه الصفات من خلال
النظرة فى عيني : « النظرة فى عيني لم تتمسح بالأرض يوما .. ولم
تمرغ رأسها فى وحل الطريق .. النظرة فى عيني دافقة بالخير ..
منتشية بالفرح .. كانت نظرتة تودنى .. وتجمع بقاياى من الحوارى
المظلمة ومن عمق الدروب الحزينة .. لتجعلنى انسانية واحدة .. فرحة ..
متفائلة .. » . والشيخ وضوان الذى انفلت فى تلصص من بيت بدرية
الى أرض الشوارع كانت « عيناه قلفتين تدوران فى محجريهما .. كعيني
قاتل مأجور .. يسمح بهما المكان قبل أن يخطو اليه .. » . وتشبيهه
عيني بعيني « القاتل » يشير الى أن الفعل الذى يأتبه لا يقل جرما عن
القتل فى نظر الشخصية . ووصفه بالقتل بالأجر يفيد الاعتبار
والاحتراف . وعندما تمالك زمامه : « ارتطمت عيني بعيني الشيخة .. »
ولا بد أن يحدث الارتطام - كأي ارتطام - صوتا مهما خفت .. ولا يففل
الكاتب الذى يبدع فى مزج المادى بالمعنوى ، والصوت بالضوء ، والحجر
بالبشر ، هذا الصوت ، فيتحدث عنه عندما يحدث « الاصطدام »
لا « الارتطام » .

انفلت الشيخ من بيت بدرية الى بيته المقابل ، وعينا الشيخة مازالتا
أمامه حادثتين ، صارمتين ، كخنجرين مسمومين ، حادى النصل ، يلعبان
فى الظلام . حاول أن يهش يبله العينين الملتصقتين به ، لكن بلا فائدة :
« اغتسل .. والخنجر المسموم يلعب فى الظلام .. وتوضأ والخنجر
المسموم يقترب من جبهته .. وارتعد .. وكاد يصرخ .. وقف الى الشارع
خارجا .. وهو يحس أنه سيختنق .. فاصطلمت عيناه بعيني الشيخة

في شباكها ٠٠ فأحدث ذلك صوتاً ٠٠ وعشيمت الشبيخة في تجاوزيف
 رأسه كخفاش يتشبث بجدران جفونه ، ويضرب عينيه بجناحيه ، ويمتص
 الدم من شرايينه ٠ وعندما وقف ليؤم المصلين للصلاة ، أحس بالخفاش
 ينقر حذقتي عينيه ، وبالنصل الملتصع يقترب من جبهته ، ويعيني الشبيخة
 تحاصرانه ٠ وعندما حذق في المصلين رأى عيني الشبيخة في وجوههم :
 وأحس بعيونهم تقترب ٠٠ وتتقافز ٠٠ وكأنها عشرات الضفادع ٠٠ تنب
 عليه ٠ وأظن أن الكاتب قد نقل الينسا بهذا التشبيه الاحساس الذي
 يريده ٠ فالضفادع في العالم المحسوس تبدو كأنها عيون كبيرة خرجت
 من محاجرها في التو بكل ما تتصف به من لزوجة وتقافز ٠ وهذا التشبيه
 يقابلنا كذلك بقصة « الأروحة » فعندما كان جسد بنت والغنم يهتز
 ويتناغم كان يثير كل الغرائز « فلتتم عليه العيون ٠٠ وتنف حواليه ٠٠
 تتوابع عليه ٠٠ كضفادع جائئة ٠٠ » وهي هنا أيضا عيون لزجة غير
 مرغوبة ، وتحدث كذلك أصواتا وإن جاءت هذه المرة « نقيق ضفادع » .
 وله قصة مبكرة هي قصة : « التحقيق » يتحدث فيها عن الجفن الضفدعي :
 « الملم جفنه الضفدعي فبانته حذقتي - الخرزة الزرقاء - تتدحرج في
 عينيه ٠٠ » وهو في هذه القصص الثلاث لا يذكر « اللزوجة » عند
 الحديث عن « الضفادع » ، لكنه يذكرها - في القصة الأخيرة - مع
 السلحفاة : « ما الذي أتى بي الى هنا ، لكي تحاصرني هذه السلحفاة
 وتعلق وجهي بنظراتها اللزجة المستريبة ٠٠ » .

وتزداد أزمة الشيخ رضوان حدة باختلاط الزهم بالحقيقة ، والحلم
 بالواقع ٠ حتى يصاب بالخرس ، فيجلس الى شباك بيته الصغير ، وكأنه
 ينظر للعالم من خلال طوق نجاه ، تماما كما تفعل الشبيخة صابرين ٠
 والطاقة التي ينظران منها تبدو - في نظرنا - وكأنها عين واحدة كبيرة
 تريد أن تخترق الغيب لتصل الى الغائب ٠ والغائب هو نفس الغائب :
 زوج الشبيخة صابرين ٠ والشيخ رضوان واثق تماما من أنه سيتكلم
 عندما يعود الزوج الغائب ٠ ويكرر كاتبنا في نهاية القصة الاحتمالات
 التي أوردتها مع الشبيخة صابرين : « لا يعرف على وجه التحديد متى
 يعود !!؟ ٠٠ فقد يعود في الفجر ٠٠ أو مع أول ضوء في الصباح ٠٠
 أو عندما يسبح طائر الكروان في سماء وبه : « الملك لك ٠٠ الملك
 لك !!؟ ٠٠ والله الأمر من قبل ومن بعد » .

المقال القصصى عند لقمان يونس

أشهد أن لقمان يونس - رحمه الله - واحد من أولئك الكتاب الذين حباهم الله بروح المسامرة * فهو كما يصف أحد أبطاله : « خفيف الظل (شطيطي) الفكاهة واسعة الاطلاع » (١) تتسم مداعباته بالنظافة والرقى ، لانه - على حد تعبير للدكتور القط - « لا يسف في الفكاهة ، أو يغلبها على بعض الاعتبارات الانسانية والاجتماعية الجديرة بالاهتمام فى الموضوع الذى يكتب فيه » (٢) وتنبع فكاهته أو سخريته المتدفقة حيوية وحرارة من الموقف ذاته ومائيشى به من مفارقات * وهى تارة سخرية مرة لاذعة كتصويره لجموع المشيعين للجنائز فى « برضائي عليك » (٣) وتارة سخرية حزينة آسية كتلك التى تكشف عنها مقابلته الموقفة فى « العم محمد على » بين منظر الطيارين السعوديين يملأهم العسكرية الزاهية واعتدادهم بأنفسهم ، وبين منظر توفيق محمد على الذى حرمه أبوه من دخول مدرسة الطيران ليساعده بالذكان ، كما رآه - بعد عشر سنوات - عندهما زار مدينة الطائف : « رأيته مقعياً وهو ممسك بغربال عريض ويحانبه أكياس الحنطة وعلى طاقتيته وحواجبه وما بدا من شعر رأسه وملابسه طبقة كثيفة من غبار الحنطة » (ص ٨) وهى فى النهاية سخرية مرة لاذعة تكاد تقترب من الفكاهة المحضة فى علو صوتها ، لكنها - كما هو واضح - لا تخلو من الهدف * فها هو توفيق يلجأ الى أمه عليها تقف فى صفه « صرخت له هى الأخرى بأن ما ينتويه هو الجنون بعينه ، ثم أخذ يقلدها وعلى شفثيه ابتسامة مرة » لو تعطلت سيارتك التى تقودها ما عليك سوى أن تتركها ، ولكن ماذا تعمل اذا تعطلت طائرتك فى الجو ؟ » (ص ١١) ان سبب إعاقته هذه المرة ليس مصلحة الطرف الآخر ، وليس رضوخ الزوجة للسلطة العليا والقوة الجبارة المسيطرة : الزوج ، ولكنه الحنان .. الحنان المتخلف الغافل *

ومن بين الوسائل التى يستعين بها الكاتب لاشاعة الجو المرح الساخر ، تطعيم جملة بمفردات ومصطلحات عامية ، كما يستعين بترائنا من الأمثال العامة والفصيحة ، وان كثرت استعانت بالأمثال الشعبية ، وهى نفس الأمثال التى تشتهر فى مصر * ويرجع ذلك اما للتأثر والنشأين المتبادلين ، واما لاشتراكهما فى الأصل القصصى ، وان اختلفت بعض الفاظها أحياناً بحكم البيئة *

كانت المقالات القصصية التي تهدف الى الاصلاح الاجتماعى هى النواة الأولى فى حقل القصة القصيرة العربية . جاءت هذه البداية فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين على أيدي عبد الله نديم ، والمولىحى الأب والابن ، وصالح حمدي حماد ، ومصطفى لطفى المنفلوطى، ومصطفى عبد الرازق . وليس معنى ذلك انها مرحلة تاريخية تجاوزناها ، فمازال المقال القصصى يقوم بدوره حتى اليوم . ومازلنا بحاجة اليه لنصب القبيح لمخلفات عصور النخاسة بأسلوبه الشيق المشوق عند المتمكنين من أنصاره . . ولكن معناه انها مرحلة تاريخية بدأنا بها السير الحديث فى مجال القصص ، وشكل فننى مازلنا نتابعه وإن لم يتتبع النقاد مسيرته ، فتعرض لنكسات متعددة ، مع تعدد فقد كتابه الكبار . بيد أننا لا ننكر أن عصره الذهبى هو عصر دعوات الاصلاح . لما يتطلبه هذا العصر من جهز بالوعظ والارشاد .

وإذا نظرنا الى الأمة العربية فى مجموعها ، فسوف نرى انها لم تبعد كثيرا عن هذا العصر .

ومازال الجمال الغفيرة الراقدة فى سبات الغفلة - حتى فى الأقاليم التي تخطت حدود هذا العصر الى حد ما - بحاجة الى من يأخذ بيدها ليصبرها بأمراضها بأسلوب صريح مباشر يفص بالحكايا والنوادر والأخبار والخواطر والمفارقات والمقابلات . صحيح ان أذواق المتأدبين فى هذه الأقاليم الأخيرة قد مجت الصخب ، الا ان المقالة القصصية الجيدة تعد أثرا فنيا يشبع حاسة الفن فىنا ، الى جانب كونها دعوة اصلاحية جهرية أو متوارية . وقد غفل نقادنا - بغير استثناء - عن طبيعتها الخاصة فطبّقوا عليها معايير القصة القصيرة لتبدو صورة بدائية أو مشوهة لها ، فى حين انها فن مستقل من فنون القص له خصائصه المميزة كالحكاية ، والخبر ، والنادرة ، والسيرة ، والمقامة ، والرواية ، والقصة القصيرة ، والقصيرة الطويلة ، والقصيرة جدا . انه يتأثر بهذه الفنون ويؤثر فيها بحكم كونه أحد أفراد العائلة الواحدة ، الا ان الانصاف يقتضى ان نتعامل معها جميعا فى نقطة تامة ، فلا نستعير موازين احداها لوزن الأخرى ، والا جاءت النتيجة مجحفة ومشوهة للموزون ، وفى غير صالح الميزان .

والمقال القصصى وعاء واسع يستضيف عددا لا بأس به من أفراد عائلته ، وأحيانا قبيلته التي تضم فنون القول الأخرى كالشعر . وقد وعى كتابه الأول هذه الحقيقة ، فكان صالح حمدي يقدم مقالاته بعبارات مثل : « مقال أدبى عصرى يتضمن قصة خيالية وموعظة أخلاقية » (٤) .

وقد تكون هذه القصة أو الحكاية حادثة واقعية ، أو اخبارا تاريخيا برواية حقيقية أو محرفة أو مختلقة مع الايهام بوقوعها بصورة ما . كما أن الموعظة ليس من المحتم أن تكون أخلاقية . انها بعبارة أشمل : عظة انسانية ، تعبر عن رأى صاحبها الذى قد يكون تقديميا ، كآراء عبد الله المويلحي (الأب والابن) المعادية للاستعمار الداعية الى التجديد .

والاستطراد أهم خاصية من خصائص المقال القصصى . وهو قد يكون استطرادا ميجوجا ثقيلًا فيهبط بالعمل الى الهاوية ، وقد يكون استطرادا مشوقا مقبولا فيرتفع به الى مصاف الآثار الفنية . والاستطراد يكون مجيبا الى النفس اذا صدر عن شخص حباه الله بروح المسامرة والمؤانسة كالبطل الفذ الأديب الأدبائى عبد الله تديم .

ولعل أكثر أعمال لقمان يونس ولوعا بالاستطراد مقاله القصصى : « خلاص بالعامية أو القصصى » الذى بدأه بمدخل يقترب من المقالة الذاتية: « شيتان لا أقترفهما مطلقا ، الا فى أندر الحالات ، وتحت ضغط ظروف لا حيلة للمضطّر فيها الا ركوب الأسنة . أولهما التشبه بهيئة الأمم المتحدة فى محاولتها الصداقة لحياء تقاليد الفروسية القديمة التى توشك ان تنقرض كالتدخل المباشر لفض مشجرة مشيوبة الأوار فى الشوارع العام ، حيث تؤدى فيها الآكف والروس مع القيضات والركب . والإقدام الى جانب (الشبطاطيف) المفردة و (النبايت) الثقيلة والكراسى الطائرة وطاقب القنابل اليدوية و (البازوكا) ومدافع الرشاش الى آخر ما فى قائمة أسلحة المعارك الحديثة من أدوات الفتك والتدمير . . والثانى التطوع بتقديم صريح الرأى وسديد النصيح لمن سميع بالمعيدى فجاء يطلب عنده المشورة . فقد خرجت من التجربة الأولى بمجموعة صالحة من الدروس والعبر المفيدة ، مرة مثلا بعين (مزركة) وأخرى بتمزق ثوبى الـ « فخر الوجود » الجديد الذى استقبلت به مختالا بهجة العيد السعيد . وثالثة بتشجير خريطة رأسى اذا برز فى القسم الشمالى منها نتوء غير استراتيجى فى حجم بيضة . وكان حصادى كما يقول عمر الحيام أن أمنت بوصية الفلسفة الشعبية الحكيمة القائلة (ابعد عن الشر وغن له) .

وبعد هذه التجارب نراه يكبح جماح استطراداته فى أعمال عديدة لتدخل الاستطرادات الجانبية القليلة فى نسيج عمل متوحد يكاد ينتقل

الى عالم القصة القصيرة ، لولا انه مازال يكتب من « الخارج » ليبر عن « آرائه الشخصية » لا عن « آراء الشخصية » . وهذه خاصية أخرى من الخصائص المهمة التي تميز المقال القصصى ، وتفرق بينه وبين القصة القصيرة . ولقد طرقت « عروس من فرموزا » أبواب القصة القصيرة بجدارة ، لولا ان الكاتب شاء أن ينهيها بتعقيب على فكرتها منفصل عنها من الناحية الفنية . ففي هذا العمل يترك الكاتب الرواية عن الماضي ليحدثنا عن لحظة « آنية » وأخرى « آنية » مترقبة مع الرجوع الى « الماضي » كلما تطلب العمل ذلك بأسلوبه الذى اشتهر به ، وتمكنه الفذ من أسرار « عنصر التشويق » الحقة التى تحميه من اللجوء للتشويق المفتعل أو الكاذب كتأجيل نهاية الحدث الى نهاية العمل . انه يكشف عنها فى موضعها الذى يرتضيه الفن لها فيزيدنا ذلك تقربا لمعرفة الأسباب .

وإذا كان قالب القصة القصيرة لا يتسع لهذه الأعمال ، فقد رحب بأغلبها قالب « الحكاية » التى يبدأها الكاتب أحيانا من نهايتها كما هو الشأن مع « العم محمد عل » و « برضائى عليك » . أم من احدى نقاطها الفعالة التى تشي بالمشكلة المطروحة مثل « جحا ولحم ثوره » و « أحلى من النصر » . ولا تكتفى أعماله بتجسيد المشكلات والأمراض ، وانما تلجأ أحيانا الى تصوير بعض النماذج البشرية التى آن التخلص منها كنموذج : الحقد المتعالى الذى لا يرى الا سوءات الناس ، وان لم يرها خلقها فى « ابن الداية » ونموذج خفيف الظل الذى لا ينتقى الأوقات المناسبة لاستعراض خفة ظله وسعة اطلاعه المشهود له بهما فى « الرfid المرفوض » .

أما الخاصية الثالثة التى تميز المقال القصصى — كما نستخلصها من استقراء أعمال كتابه الكبار — فهي التأكيد على شخصية المعلم أو المصلح أو المؤدب أو الحكيم أو الناقد أو النبيه الذى يبت الحكمة ، ويفصح عن المنزى ، ويتحكم على مواطن الداء ، ويصف الدواء ، كشخصية « المهذب » أو « النبيه » فى مقالات عبد الله نديم . وشخصية « الشيخ » فى « مرآة العالم » أو « حديث موسى بن عصام » لإبراهيم المويلحى . وهو « شيخ مله الدهر ومل من الدهر فأصبحت الأرض وترا لقوس ذلك الظهر » . ينبعث نور الهداية من أسرته ، وتلوح سيماء التقوى على جبهته ، « والمصلح فى « من مكة مع التحيزات » هو المؤلف ، أو الراوى الذى رويت جميع أعمال المجموعة على لسانه ، فهو الناصح الأمين الذى يلجأ اليه الأصدقاء للمشورة أو التشاور ، ويلجأ اليه ذووهم لإرشادهم وهدايتهم أو مجرد الشكوى منهم : « ما أن فتحت لى زوجتى باب الدار ، ولحقت غرفة النوم المجاورة لغرفة الاستقبال شبه مظلمة وبابها موارب حتى أيقنت انها هناك والضمير هنا يعود الى السيدة الفاضلة والدة صديقى « مصطفى جابر » .

فلقد عودتني أن تفزع الى كلما بدرت من ابنها تصرفات لا تنظر اليها بعين الارتياح ، فأحيانا تأتينا لتستشيرني فيما يجب عليها أن تفعل لتقويم اعوجاجه ، وأحيانا تتلطف فتولينني شرف إجراء التحقيق معه واصدار الحكم عليه بما يناسب المقام من نصح أو لوم أو تقرير ، ولكن لا يندر أيضا أن تكتفي من الزيارة بمجرد شكوى الى ذوى مروءة - معذرة - كما أوصى بذلك شاعرنا القديم * ولقد نشأ من هذا ان أطلقت على زوجتي مداعبة لقب (الخير الماهر في مشاكل السيد مصطفى جابر) * (ص ٣٧) .

ولأن الناصح شخص مرفوض ، والنصح شراب ممجوج ، فقد لجأ الكاتب الى طريقة أخرى لبث النصح ، وهي محاولة الفرار من دور الناصح ، والإشارة الى قيامه به رغماً عنه * ولقد عرفنا مما سبق رأيه في مسألة التدخل المباشر لفض المناجرات ، واعتقد أن المقام يسمح بسماع رأيه في تقديم النصح : « أما النصيحة والمشورة فقد علمتني تجارب غيرة وتجاربى بأن أحدا لا يلتصقها من آخر الا بقصد اشراك هذا الآخر في تحمل التبعة والمسئولية * والمغفل الكبير الذى يقدمها عن طيبة خاطر هو المغبون فى نهاية الأمر * لان السيد الذى اقتنع بصواب نصيحتك وعمل بمقتضاها ، وكانت النتيجة كما كان يرجو ويؤمل ، لن يكون من الحق والبالاهة بحيث يتنازل ويعزم اليك أى فضل فى الموضوع ، انما الفضل فى نظره يعود الى ما يتمتع به جنابه من حصافة ورجاحة عقل وسلامة تفكير * ويا ويل (البعيد) اذا جاءت النتيجة على عكس ما يتوقع * ان ألفت تحية تفوز بها عندئذ (انظر الى ما أوصلتني اليه نصيحتك المستخمة) أو (حقا ان من كان اليوم دليله فمأواه الخراب) * (ص ٤٥) ثم يقص علينا * وهو فى مجال التطبيق - قصة فكهة حدثت له ذات يوم ، وينتهى الى أنه ما قبل دور الناصح هذه المرة الا لأن لأبى الشاب الجالس أمامه مننا وأفضالا عليه * .

وإذا كان يحاول فى هذا العمل - وهو فى مجال بث النصح دون تقمص دور الناصح - الايهام بالبعده عن مشاكل الناس ، فهو فى موقف « أحلى من النصر » يحاول - بالإضافة الى ذلك - التهورين من شأن نفسه ، أو دوره كناصر : « لماذا وقع على الاختيار من دون عباد الله جميعاً للقيام بهذه المهمة ؟ لأننى كنت صديقاً حميماً للمرحوم والده ؟ أم لانه المشرفين على الفرق قد فقدوا كل أمل فراحوا يتشبثون بالقش الأخير ؟ وأنا هو ذلك القش بلا فخر * ان مهمتى لن تكون سهلة هينة * هذا ما انا مدركه تماما * وليس ببعيد ان أنال بجانب اخفاقى المتوقع قسباً صالحاً من المراكات ، شأن من يدس أنفه فيما لا يعنيه من الأمور ، (ص ٦٠) .

الهوامش :

- (١) من حكة مع التحيات ، منشورات المكتب التجارى ، بيروت ، لم تذكر سنة النشر ، ص ٦٦ .
- (٢) لوناى من القصة القصيرة ، مجلة « الشهر » فبراير ١٩٦١ .
- (٣) تبادلت خطأ عنوانها مع عنوان « العم محمد على » وهو تطبيع واضح .
- (٤) أحسن القصص ، نشر مطبعة والده عباس الاول ، القاهرة عام ١٩١٠ .

المكان ينفرد بالبطولة

لم أدهش لسوء الفهم الحاد الذي قوبل به الراوى من نقاده على اختلاف مشاربهم . فنحن قد تعودنا على الانبهار بالزهور الصناعية المحلاة بالسكر الطبي . وفقدنا القدرة على التغلغل فى أعماق الزهور الطبيعية . عجزنا عن استكشاف الفن فيها . ما تحتضنه من أسرار لا تهديها الا لمريديها . فحرمنا أنفسنا بأنفسنا من تذوق السكر الرباى الذى يسرى فى أعضائها .

كاتبة من كاتبات اليسار ، مازالت تتعامل مع الشعارات . كأنها تعيش فى عصر ما قبل العبور قبلته شكلا ورفضته مضمونا (١) . وهكذا شاعت شطر العمل الى نصفين رغم أن البديهيات الأساسية توقظنا دائما على أنه لا يوجد فى الفن شكل ومضمون فما الشكل الا مضمون فنى ، وما المضمون الا شكل فنى كما يقولون .

كاتب آخر لم يستطع بما جبل عليه من رصافة حس أن يتحمل الصدمة التى واجهته بها مجموعة الراوى الأولى (٢) وتمنى لو تمكن صديقه الراوى من البعد عن « المعالجة التى تهدم مشاعر المتلقى وتؤذيها » (٣) .

وتلك فى نظرنا فضيلة تضاف الى فضائل الراوى . فالشحنة الكهربائية الكامنة فى كل عمل عظيم ، تظل تتجمع مع استغراقنا فى العمل حتى يصبح الجو مشحونا بها ، وهنا تنفجر الشحنة — والسحب البيضاء تتحول الى غمام داكن — محدثة شرارة ، انفجارها هو اللقطة ، وبرقها هو الثورة ، وانهمار المطر الغزير الذى غالبا ما يتبع البرق مباشرة هو غاية كل فن عظيم .

من خصائص الشحنة الكهربائية الكامنة فى كل عمل عظيم ان
 . . أن تصدم المتلقى . . تدهشه . . تصعقه وتحرقه ان استطاعت . . فهى لا تريد أن تداعب جفونه ، وهو يتأهب لنوم هادئ ، وإحلام سعيدة ، على فراش وثير لا تعبث تحت سريره الفئران التى تغطي مخلفاتها الأرض ، ولا تجرى فوقه السحالي والأبراص تلتصق مخلفاتها بالجدران ، ولا تقزع القبط المتوحشة ، واللصوص فاقطد الأدمية الذين يغافلون فى أية ساعة

من ساعات الليل والنهار ليمارسوا معه الفحش ويسلبوه حتى ملايسه .
لا تريد أن تهدمه أو تداعب جفونه ، وإنما تريد أن توقظه من غفلته ليرى
الخطر المحدق المشيع للعرب والمهدد بالقناء للبشر جميعا . . أن تنتشله
من سباته ليبصر الواقع على حقيقته بعد فك العصابة عن عينيه . . العصابة
التي تهديها اليه الشعارات والمبادئ الجاهزة ، ليعصب بها عينيه بنفسه
في لحظة من لحظات التنويم المغناطيسي . . ليرى أنه يعيش وسط الانقراض
نقضا من الانقراض ، في خرابة كبيرة تسمى العالم يحيط بها الدمار من
كل جانب ، وتنبعث من جنباتها رائحة الأشلاء الثقيلة ، وتتقاذف حوله
وفوق قدميه السحالي والأبراص في جراحة جسورة ، ولا ترحم الفيران التي
كانت في يوم ما ذليلة ضعيفة مرتعبة جبانة ، أو القطط التي استأنسها ذات
يوم مضى وعادت اليوم سيرتها الأولى شرسة ضارية متوحشة . . ليوثق أن
حجرته الخاصة معرضة في أي وقت ، إذا لم تتغير الأشياء المتغيرة الى أن
تصبح حجرة سرية مجهولة راقدة تحت الانقراض ، كتلك « الحجرة » التي
استأثرت ببطولة قصة « الاتجاه نحو الظل » (٤) ، وقسمها الكاتب بحيلة
من أربع كلمات لآلان روب جرييه تقول : « الآن ستتغير الأشياء » .

« في الحجرة ، مكتب ، ومقعدان وسريير ، وساعة حائط ، ونافذة
مغلقة . وعند مدخل دورة المياه التي لا تؤدي الى شيء ، حوض معلق ، فوقه
صنبور ، وسقف مائل من إحدى زواياه الأربع . فوق المكتب كوب زجاجي
مملوء حتى منتصفه بسائل جاف فقد لونه ، وعدد من الكتب والمجلات ،
على الجدار ، خلف المكتب ، لوحة من الكرتون ملتصقة على نفسها
فبدت كاسطوانة معلقة . نتيجة حائط توقفت عند يوم (الصاغر)
في شهر (يناير) في عام (١٩٦٦) . والرقم الأخير مطموس . النافذة
مغلقة ، مقوسة للداخل ، اتخذت شكل النافذة التي توشك على الاندفاع
والسقوط داخل الحجرة ، وبعض ألواح أطلالها الخشبي ، منزوعة ،
منتشرة على الأرض تاركة مكانها للتراب وركام الحجارة والطوب الذي
يضغط من خلفها . شماعة معلقة على الحائط بجوار السريير عليها بعض
الملابس المنقوية الممزقة ، وتحته زوج من الأحذية . أحد المقعدين ، مقلوب
على الأرض ، مكسور الأرجل ، قاعدته منزوعة . تدلت أسلاك الكهرباء على
الجدران ، وهي سلك الاضاءة وسط الحجرة بلا لمبة . امتدت خيوط
العنكبوت من زاوية السقف ، متدلّية حتى الأرض صاعدة ، هابطة ، شاغلة
فراغ الحجرة ، متشابكة مع أسلاك الكهرباء والمقعدين والمكتب والسريير ،
سميكة ، مشبعة بالتراب والرائحة الثقيلة . جدران الحجرة مليئة بالحفر ،
منتشرة على المكتب والأرض ، وفوق السريير ، حفر عميقة في حجر الجدار ،
وحفر طفيفة أزالَت القشرة الخارجية للطلاء ، أدراج وأسطح مثقوبة ،
الثقوب العميقة امتدت على فوهات خيوط عنكبوتية سميكة . بعض قطع

الحديد المبعثرة في أرجاء المكان ، قطع صغيرة مشرشرة ، مسنونة ، ثقيلة •
باب الحجره مطروح فوق أرضية الحجره ، تاركا مكانه لسد من التراب
والحجارة ، حاجزا منفذ الباب •

من خلال ظلمة الحجره ، بدت الأشياء ، رمادية اللون ، كالحجة ،
ظلمة ليست لها علاقة بليل أو نهار ، ظلمة ليست تابعة لضوء الشمس ،
بقيت شهورا محصورة داخل فراغ الحجره ، لا تتسرب ، ولا تتجدد ، كما
بقيت الحجره مختفية أسفل ركام ثلاثة طوابق حمت الصدفة سقها من
السقوط ، ركام أخفاها ، وحولها من حجرة عادية الى حجرة سرية ،
مجهولة ، محتفظة بأشياءها الخاصة ، القليلة ، كما هي • عند الرقم الثانى
عشر ركب العقب الكبير فوق العقب الصغير ، واستقر البندول بسلسلته
الطويلة أسفل ميناء الساعة ، صدنا ، كايها ، وبقيّة الأرقام بهتت ، تاركة
مكانها مغشيا ، وخيوط هشة • رمادية ، تعلقت بالبندول وامتدت ملتصقة
بجدار الصندوق الخشبي للساعة ، ومن خلف زجاجها العتم استلقت
حشرات صغيرة كثيرة ، جامدة • الصنوبر معلق فى الحائط بلا مواسير ،
والحوض من أسفله تجسد فى قاعه المسدود بالأتربة ، ماء قديم ، وعلى
الحائط أسفل الحوض ، نشع مملح ، امتد على الأرض ، وتناثرت حوله
بعض الصراير والأبراص الميتة • السرير القائم فى ركن الحجره ، المواجه
للمكتب ، هبطت حاشيته والتصقت بالألواح الخشبية ، التمزقات فى كسوة
الوسادة والخشبة خرجت منها نفث من القطن بلونه الرمادى القديم ، وفوق
السرير هيكل بشرى ، جثة قديمة لرجل قديم • (٥) ••

الغريب أن كلا من الكاتبين أراد أن يرسم للفنان طريقه وفق رؤاه
الخاصة ، فى حين أن رؤيا الفنان هي صاحبة الحق الأوحد فى فرض
نفسه على العمل • حتى لو شاء الفنان نفسه ، بحكم آماله وطموحاته ،
أو تأثره ببعض المقولات السياسية أو الاجتماعية أن تحيد عن طريقها ،
أو تغير ولو قيد أنملة من مسارها • اننا لا نكتب حين نكتب ، وانما نحن
مجرد أدوات تستعملها رؤانا الصادقة - كما تستعمل نحن القلم والورق -
للتعبير عن نفسها • وربما كان فى مقدورى تبيان ما أقصد بقصة طريقة •

يقال ان بعضهم زار الكاتب العظيم ليو تولستوى فى منزله ، وأخبره
بأنه كان قاسيا حينما جعل « أناكارينيا » تلقى بنفسها تحت قطار يجرى •
فقال له تولستوى :

... يذكرنى قولك بحكاية قيلت عن بوشكين ، اذ قال هذا الشاعر
ذات مرة لأحد أصدقائه : « تصور الخدعة التى خدعتنى بها تاتيانا •• لقد
ذهبت وتزوجت •• لم أكن أتوقع منها هذا الأمر • • » ويمكننى أن أقول

نفس الشيء عن « أناكارينيا » • ان أشخاص قصصى تقوم أحيانا بأفعال لا أريد أن تصدر منهم البتة ، انهم يفعلون الأشياء التى تحدث فى الحياة الواقعية ، لا ما أقصد أن يفعلوه •

ولقد طلبت السيدة الكاتبة من الفنان أن يفتش عن « الجانب المضى والانسانى والمستقبل » فى حربنا المختلفة ، كما فعل الكتاب الروس مع وقائع الحرب العالمية الثانية ، لا الجانب الانهزامى اليائس كما فعل كتاب الغرب مع نفس الحرب • وهى لا تنسى أن تنبه الفنان الى أن الحرب •• نفس الحرب العالمية الثانية ، كانت فى الشرق حرب شعوب ، ولم تكن فى الغرب لشعب ما •

واذا جردنا المقال من شعاراته وعباراته الصارخة ، فسنجد أن الكاتبة تريد أن تحول الراوى من صاحب « دعوة » الى يوق « دعاية » • تماما كما تحول الكتاب الروس قهرا ، فتحذثوا عن انتصارات كاذبة وبطولات مزيفة ، من خلال دمي شاحبة لا شخوص من لحم ودم ، مرتكبين — من حيث لا يدرون أو هم يدرون — جريمة اخفاء الحقيقة عن أعين الشعوب •• حقيقة حرب لم تكن لشعب ما •• سواء فى الشرق أو فى الغرب •• حرب مزقت الأوطان •• وجعلت منها شرقية وغربية •• وشمالية وجنوبية •• من أجل مناطق النفوذ لا الانسان •

لكن ماذا يفعل الراوى أيها الأصدقاء ، وقد عاش سنوات تكوينه الفنى فى الفترة المريعة المرة التى تقع ما بين عصر الهزيمة وعصر العبور ، فرأى بعينى رأسه بيته الخاص وهو يتدمر ولا يتهدم •• شارعنا الخاص وهو يحترق ولا يحترق •• مدينته الخاصة وهى تموت ولا تموت •• فى كل يوم •• فى كل ساعة •• فى أى لحظة •

ماذا يفعل أيها الأصدقاء ، وهو لم يشهد حربا بين جيشين ، وإنما شاهدا اعتداءات متكررة من عدو يحمل حقد آلاف السنين لشعب آمن مسالم مضيق •• اعتداءات غير مبررة من فئران شرسة متوحشة ، على دجاجات كانت تؤذن للفجر فى دعة وأمن ، وتنام مع الغروب فى دعة وأمن • ثم فجأة •• أيها الأصدقاء وجدت انفسها ازاء لعبة همجية تتكرر كل يوم •• وتفرض عليها فى أى لحظة • وتنتهى دائما •• دائما بجثث الدجاج والدم والريش المتطاير فى الهواء • ويحدث ذلك كله على مرأى ومسمع من انسانها ، الذى اكتفى أخيرا بموقف المتفرج ، ودعوة الآخرين للفرجة ، بل وألعيش على لحم الدجاج •• بقايا الجثث •

لنسمع الشاهد يتحدث عن هذه المجزرة التي شاهدها بنفسه ، وجاء من وسط القبور ليرويها لنا :

« لا تتعجل ، سوف تشاهد الفئران وهي تهاجم الدجاج • من قبل كانت تخرج من جحورها وتهاجم الدجاج بالليل • أكثر من فأر يهاجمون دجاجة واحدة • الآن تأتي نهارا تخرج من جوف الأرض ، كما ترى الآن ، جماعات كبيرة تواجه الدجاج وتصطدم به • ينفرد كل فأر بوحدة ، ويدور صراع كبير هنا في هذا الحوش •• انتظر •

ظهر أكثر من فأر ، أحجام كبيرة ، ذيل طويلة معقدة ، رؤوسها كرؤوس القطط • تجمعت الدجاجات في ركن الحوش ، وتلاصقت مصدرة أصوات الخوف والفزع وقد ارتعشت أجنتها • تقدم فأر كبير • دار حول تجمعهم ، اقترب من دجاجة محاولا أن يقبض على رقبتها بأسنانه الصغيرة ، فردت الدجاجة جناحيها وقفزت الى أعلى ، تراجع الفأر على مقاومة الدجاجة ، كان قد جذب عنقها الى الأرض متحركا ببطء ناحية جسدها ليمتطيها •

— انتظر •• ان الفأر يرمقك وهو يحاول أن يركب فوق الدجاجة ، قد ينزلق مرة أو مرتين ، لكنه سيتمكن منها في النهاية ، وينشب أنيابه في العنق ويمتص دمه ، فترقد الدجاجة مستسلمة وهي تقرقر قرقرة الموت •

ظهر فاران آخران أخذوا يدوران حول الفأر والدجاجة كانت الدجاجة قد رقدت على الأرض ، تمكن منها الفأر وتوقفت القرقرة واغمضت عينيها • ارتعش ذيل الفأر •

— انه يرتعش من النشوة • اذا ما رأيت ذيل الفأر يرتفع متصليا مرتعشا ، فاعلم أن أنيابه قد عثرت على مجرى الدم ، وانغرس فيه • — قضي عليها •

— من قبل كنت أضربهم بالعصا والحجارة ، أجزأ وراهم •

اني أشاهدهم من هنا ، الفئران اليوم قليلة ، بالتأكيد انها ذهبت الى المقبرة الجديدة ، انك لم ترها معا حيث يستلج هذا الحوش بالدم والريش والعراك ، ينبشون الأرض ويتصاعد الغبار ، يملأ المكان ، ثم يبدأ كل شيء ، وتنسحب الفئران الى جحورها ببطون مكتظة بالدم الدافئ ، وتنكمش الدجاجات الباقية في ركن من الأركان متطلعة الى الجثث وسط الحوش ، معقورة من رقابها والدم المتبقي يتساقط على التراب •• ، (٦) •

إذا هبطنا من سماء الرمز الى أرض الواقع ، فسنرى بطل هذه القصة على المستوى الواقعي ، وقد أصيب بيته في الاشتباكات الأخيرة ، ومات جميع أفراد عائلته ، فدفنهم بمقبرة العائلة .. وبقي معهم ..

لم يقل لنا الراوى : لماذا بقى معهم ؟ ..

لأنه قد أصبح بلا مأوى ؟

أم لأنه لا يريد أن يفارق أسرته .. فلذات كبده التى واراها التراب ؟ ..

أنت أيضا لا تستطيع أن تحدد سببا واحدا .. ان السبب الوحيد هو كل الأسباب مجتمعة ، أو أنه السبب المحيط الذى يضم كل هذه الأسباب الى صدره ليخرجها واحدا واحدا على انفراد عند الاقتضاء ، وليتكون له هو ذاته من جماعها معنى آخر كبير هو محصلة هذه المعانى كلها ، انه التشبث بالأرض .. ذلك الشيء الذى لا تستطيع أن تعرفه . ذلك الشيء الذى يحس ولكنك لا تستطيع أن تمسك به .. ذلك الشيء الذى يسرى فى العروق مسرى الدم ، وفى الرئة مسرى الهواء .. انه النبض والنفس .. انه الحياة . وقد عبر « الرجل » عن هذا التشبث أو أشار اليه فى جملتين حواريتين قصيرتين فى معرض حديثه مع القادم الجديد : « أهل البدو لا يفارقونها أبدا .. حتى بعد .. » و « يعدون اليها دائما .. لا يمر يوم دون أن أراهم من هنا .. أنت شرفت » (V) .

ذلك هو الجانب الانسانى والمضى والمستقبل ، الذى خفى عن السيدة الكاتبة وهى توصى الكاتب بالتزام الجانب الانسانى والمضى والمستقبل ، دون أن يعنىها من هذا كله الا معنى واحد صارخ لا يأتى نتيجة المعاشة والتجربة ، وانما يأتى غالبا نتيجة معاينة كتب المبادئ الشمولية ذات الحلول الجاهزة لكل مشكلات البشر .

ان « الرجل » رغم تكالب كل الظروف لهزيمة لم يهزم ، انه يتشبث بالأرض ، ويتشبث بالحياة ، رغم تخلى كل شيء عنه ، ووقوفه عاريا وسط الأنواء . ولقد أحال المقبرة الى بيت يصلح لسكنى آدمى مازالت تدب فى عروقه الحياة .. آدمى ربما كان خارجا لتوه من رسمه مخلوقا جديدا : حوش خارجى له نصف سقف من سعف النخيل والخرق القديمة ، ويجوار الحائط صباغة كبيرة ، وفى ركن من الحجرة الداخلية موقد مشتعل فوقه اناء كبير مغطى ، وكنبة خشبية فرش فوقها مفرشا من الملابس القديمة الممزقة أيقن القادم الجديد أن مصطبة المقبرة تحتها . ومسمار معلق على

ارتفاع كبير يتبدل منه جلباب قديم ، وعلى الأرض براد شاي وبضع أكواب
وعلب من الصفيح وقاس *

لمسات انسانية ، التقطتها عين ساخر ترى في العادي ما هو غير
عادي ، وفي غير العادي ما هو عادي ، فتذهلك وتسحر حواسك وتحريك *
هذه اللمسات تقابلنا أيضا والكاتب يحاول أن يوهنا - دون تصريح -
بأن « الرجل » قد تحول الى مخلوق من نوع آخر « له رأس طويل كراس
حصان ، يرتدى طاقية لها قرنان يهتززان كلما حرك رأسه » (٨) *

ومن خلال الملاحظة الدقيقة لبعض الحركات أو المظاهر العادية التي
نأتيها نحن أو نتمسك بها كثيرا ، مثل الإشارة إلى « فكه » الذي يتبدل
عندما يتذكر الأحداث « ومثل اخراجه » لطرف أذنه العلوي « من تحت
الطاقية ، والإشارة المستمرة الدووبة الى الطاقية ذات القرنين وإهتزازاتها
يتحقق له « الايهام » الذي يريد *

والمقابر هي المدخل الرئيسي الى عالم هذا الرهيب ، الذي يختلط فيه
العنف بالجبنس بالموت بالخراب * وهو مدخل طبيعي لمدينة سماها رجل
شريف هو المستشار الأثلاثي فولك برانت عندما شاهدها لأول مرة :
مدينة موتى * يقول الراوى في بداية قصة : « السقوط الأخير » :

بدت له القبور من بعيد * كانت على طرف المدينة الغربى ، وقد
استقرت على حافة مستنقع مالح * تلفت حوله مقتربا من القبور ، تخوض
قدماء في تراب ناعم * امتد الطريق خلفه الى جوف المدينة طويلا ، مهجورا *

توقف أمام أول بوابة قابلته ، كانوا قد نزعوا أخشابها ، فتركوها
هيكل معلقا بالجدران المتداعية * كشف البوابة عن مدخل ضيق تفرعت *
منه دروب ضيقة امتدت وتلوت بين مصاطب وجدران القبور *

نظر مرة أخرى حوله ، لم يجد أحدا * كان الصمت مطبقا ، والشمس
فوق المدينة ومن فوق القبور تصاعده دخان أبيض خفيف * دلف من البوابة
ممسكا حقيبته جلدية صغيرة رائحة التراب نفاذة غشيت أنفه * تقدم بخطى
بطيئة * واجهه باب مقبرة مفتوح ، لاحظ له المصطبة بالداخل * عالية *
كان شاهدها مرتفعا وقد انمحت الكتابة المحفورة عليه *

امتد أمامه درب ضيق ، اصطفت على جانبيه قبور ذات طابق واحد :
ثلاثة تقاطعات أخرى ثم الاتجاه الى اليمين ، أرض جرداء فوقها صفان من
القبور .. ثم .. *

القبور العادية بلا جدران • انطمست معالمها وسقطت شواهدها • تلاشى السقف القديم من فوقها ، تساوت بالأرض • كانت فى الأرض حفر كثيرة وقد تداعت جدران القبور انتفتحت من الرطوبة • انفجر بعضها ، تساقط ترابها وحجارتها فى الدرب الضيق •

تعرف على المصطبة الكبيرة التى احتلت دائرة واسعة • كان بها فتحة مستطيلة يلقون فيها بالبحث - تذكرها • مقبرة الصدقة ، تريت عندها قليلا • كان السطح قد تحطم وهبطت الطبقة السميكة الى أسفل وقد ظهرت أسياخها الحديدية ، وتناثر بعض الجماجم والعظام حيث لاح بياضها الناصع وسط الحطام والتراب •

اقترب من مقبرته • كانت الجدران قد تساقطت من حولها ، وظلت المصطبة وحدها مغطاة بسعف النخيل وبعض الزهور • بجوار المصطبة صبارة كبيرة نثرت فروعها من حولها اعرضت أوراقها وتضخمت ، ظهرت لها أشواك طويلة مدببة • كانت هناك مواد بناء ملقاة ، قوالب من الطوب الأحمر وقليل من الأسمنت والرمل •

بعض القبور لها صناديق كبيرة خشبية ذات أضلاع متقاربة تظهر ما بداخلها • انقلب بعضها منزوعا عن الأرض بينما بقيت بعض الصناديق ثابتة أحيانا ، مائلة على جانب أحيانا أخرى ••

لم يكن هناك سوى صوت تنفسه • تلوح له المقابر المحيطة به فى أماكنها ، صامته • لم تكن هناك أصوات • امتد الصمت من المدينة حتى القبور • رأى على الأرض بجوار المصطبة مخلفات القثبان ، كثيرة ، متناثرة حول المقبرة وخطوط طويلة ، ملتوية ، محفورة على الرمال الرخوة بالقرب من المقبرة • (٩) •

ان الكاتب لم ينطق بلفظة « الحرب » فى هذه القصة • والقصة لا تتحدث « ظاهريا » عن الحرب • ان موضوعها - وليس مضمونها - قد بنى على حادثة سرقة عادية • من تلك الحوادث التى تحدث فى الخلاء • لكنك - رغم ذلك - تحس بأن شيئا ما قد حدث وقلب الميزان • شيئا أشبه بالصاعقة أو الزلزال أو الطوفان أو الريح الصرصر العاتية •• شيئا من نوع ذلك الرهيب الذى حدث لقوم عاد أو نوح أو لوط أو نوح • ولما كنا لم نر ما حدث لهذه الأقوام ، ولكننا نعرف أن هناك أشياء شبيهة حدثت فى اليابان وكوريا وفلسطين وفيتنام ، فإن قسرتنا على التخيل تجعلنا نحس بالكارثة العادية اليهودية اللوطية النوحية اليابانية الكورية الفلسطينية الفيتنامية الألمانية المصرية ، فى كل ذرة من ذرات القصة ،

فهذه القصة من القصص التي تقاس بالذرة .. بمسحوق الحرف ،
لا بالحرف بأكمله فضلا عن الكلمة أو الجملة أو الفقرة .

تجعلنا نحس بالحرب التي خربت روح الانسان ، وهدمت مدنه ..
بل ومقابره أيضا لا في السويس وحدها ، ولا في القنيطرة وحدها ..
بل في كل شبر مهدد من أرض الانسان على مدى عصور التاريخ . حتى
مقبرة الصدقة لم تسلم منها .. انتهت الى أن أصبحت مسطحا وأسياخا
حديدية وعظاما وجماجم متناثرة ، يلوح بياضها الناصع وسط الحطام
والتراب . ان الكاتب هنا يستنطق الأشياء . يتركها تتكلم .. تدل ..
تشهد ، دون أن ينبس .. لا هو ولا أبطاله - بينت شفة .. انه يرى الأشياء
بوضوح وتضمن ، لا يرى الألوان الأصلية والخطوط الظاهرة فقط ، وانما
كافة الألوان والظلال التي بين هذه وتلك - ولهذا فان الأشياء تحت عينيه
الشاقيتين تنطق .. تتكلم .. تدل .. تشهد .. « لا يكفي أن ينظر الانسان
حواليه لكي يتمعن - كما يقول دوستوفسكي - بل ويتعلم كيف ينظر ،
ولا يتسنى هذا الا اذا كان المرء يحب وطنه ، ويحب شعبه . وليست
الرؤيا المطموسة والنثر العديم الروح الا نتيجة لبرودة دم المؤلف ، وهي
عرض من الأعراض الأكيدة لفقد الاحساس . وأحيانا يكون سببها مجرد
الافتقار الى المهارة أو نقص الثقافة ، هذان علاجهما مستطاع » (١٠) .

والراوى يحب وطنه ، ويحب شعبه . يؤمن بهما ويعشقهما . ولهذا
فقد استطاع أن يعبر عن آلام الأرض والشعب بطريقة مغايرة لطرائق من
سبقوه ، قوامها لغة يجرى في عروقها دم حار ، ومن ثم فهي لا تتلصقا
ولا تتمطى ولا تتثاب . بوابة المقابر سرقت . نزعا أخشابها وتركوها
هيكلًا معلقًا بالجدران المتداعية . هذا المنظر الذى واجهنا به الكاتب منذ
البداية ، ويوحى - ومن خلال جملة وحدة - بالفوضى التى تعم الديار أثناء
الحروب .. السرقة والنهب واختلال الأمن وهتك الأعراض و .. وإذا
تركنا الأشياء .. همس الأشياء .. صراخ الأشياء .. شهادة الأشياء ،
فستصرخ هذه الفوضى أيضا من خلال حادثة السرقة العادية جدا التى
تحدث شبيهات لها أحيانا وسط القبور ، وما تبع هذه الحادثة من عنف ،
واغتصاب رجل لرجل ، واغتصاب امرأة لرجل .. نعم امرأة لرجل .
عنف وفحش .. يؤكدان فى ذهنك صورة الميزان المقلوب .

ووسط الوحشية والانتفاض والفحش والموت تنمو .. دائما تنمو
« بجوار المصطبة صبارة كبيرة ، نشرت فروعها من حولها ، اعرضت
أوراقها وتضخمت ، ظهرت لها أشواك طويلة مدببة » . اننا نقابل هذه
الصورة كثيرا فى قصصه . كرمز للصبر وقوة الاحتمال والاصرار على

البقاء رغم كل شيء . انها العبارة المعبرة في صبر ، الصابرة في اصرار
تتضخم وتعرض أوراقها كلما ازداد حجم الكارثة زادت المساحة الحزينة ،
وامتلأت بالأشياء المتحللة والجماجم المتناثرة . . انها اقتحام الحياة
لصحراء الموت .

وهي هنا لا تقتحم الموت ذابلة أو ضامرة ، أو زهوراً ضعيفة توحى
بالإشفاق - كما نرى في بعض الصور الرائعة والمعبرة أيضاً عند كتاب
آخرين أفاذاً أيضاً حسب مقتضيات اللحظة - وإنما الجديد هنا انها تقتحم
البوار قوية ضخمة . انها لا تكتفى بالنمو كرمز للتحدى والافتحام بل
ولا تكتفى بالقوة والضخامة كذلك ، وإنما تخلق لذاتها أسلحتها من ذاتها
فتظهر للأوراق العريضة المتضخمة « أشواك طويلة مدببة » .

والقبور هنا هي « المدينة الرمزية » . لكن الكاتب يحرص في بعض
قصصه على أن يبينها إلى أن المدينة قد أصبحت على المستوى الواقعي
امتداداً للقبور . كما في قصة « الرجل والفئران » . كانت المدينة تبدو
على مدى النظر كتلة واحدة قاتمة لا تملك أشعة الشمس ، وكانت بعض
خرايبها تبدو من بعيد كقبور مرتفعة ضخمة ، وببورتها القليلة المتناظرة
بالقرب من القبور ، اندمجت معها وتخللتها حتى اني لم أستطع التمييز
بينها « (١١) » .

وإذا كان الكاتب قد ترك الأشياء تتكلم في قصة « السقوط الأخير »
فحاولها بقدرته فنان غير عادي ، يرى في العادي ما هو غير عادي ، وفي غير
العادي ما هو عادي ، ويكتب بطريقة مغايرة لطرائق من سبقوه ، فانه في
قصة « الاتجاه نحو الظل » قد ترك العنصر البشري « من قصته » ، لتنفرد
الأشياء بالبطولة .

حدث ذلك الحدث الفني التاريخي في القصة العربية بعد نشر مجموعته
الأولى - التي طبعها على نفقته الخاصة - بما يقرب من عام . انه في هذه
القصة لا يصف قطاعاً من المقابر أو موقعا سكنياً مضروباً ، وإنما يركز
على رؤية الأشياء في حجرة واحدة . ومن تراكم الأشياء ومعاشتها والدقة
في ملاحظتها نسمع صرخة الأشياء وهي تعلن للبشرية الفضيحة الكبرى
للبشرية . . تلك الجريمة القذرة التي ارتكبت بأيدي البشر على قطعة من
أرض الشر . ولولا أنه يشعر بضربات نبض الأشياء ، ويتعمق في حياتها
أولاً تاريخياً . . لولا أنه يكتب عنها بنفس الحب والعمق الذي يكتب به
عن الأشخاص لما استطعنا أن ندرك أن بالامكان حبس « الظلمة » ، ولما
جعلنا نأسي لحالها ونأثر بمأساتها . لما استطاع أن يجعلك تشعر بهذه

« الحجرة » التى كانت قبل اليوم العاشر من شهر يناير سنة ١٩٦٦
 - ولتجديده للعالم قبل التكنسة مغزى لا يخفى - كائننا حيا ٠٠ ثم فجأة ٠٠
 أجل فجأة ٠٠ وكما يحدث دائما هذه الأيام فجأة ماتت ٠ ماتت فى
 لحظة ما من اليوم الذى توقفت عنده اليد التى كانت تتصرف فى أوراق
 « النتيجة » ٠٠ ماتت الحجرة التى كانت تضمك فى وحدتك ، وتستمتع
 اليك عندما تفتقد من يسمح اليك ٠٠ ماتت تحت ركاب ثلاثة طوابق فى
 اليوم الذى تحول فيه العنصر البشرى الذى كان يقطنها الى شيء ٠ والكتاب
 لا يحدثك عن هذا العنصر الا بعد تحوله الى شيء ٠ رغم هذا التحول الآثم ،
 فانه ما زال ينطق ٠٠ يصرخ ٠٠ يدل ٠٠ يشهد :

« فوق السرير هيكل بشرى ، جثة قديمة لرجل قديم ، احنى صدره
 فوق حافة السرير وتدل بقية جسده على الأرض ، لامست ركبته وساقاه
 أرضية الحجرة ٠ جثة مهترئة ، تآكل لحمها فالتصقت البيجاما باللحم
 القديم المتفنن وقد تحولت رائحة العفن الى رائحة ثقيلة ، رائحة شيء
 مخزون ٠ والدم المتخثر المتجسد على الجسد ، وعلى الفراش والأرض ،
 والسائل الأصفر المنثال من الجثة بعد تحليلها تشبعت به سترة البيجاما
 فكون طبقة صلبة ، وفقد الوجه ليوثته وملامحه ولم يتبقى منه سوى
 الجعيمة ، ومنافذ العينين والأنف والفم ، ولاحت عظام الأصابع مغروسة
 فى حشبة السرير ، مقوسة ، مغروسة بقوة معصرة القطن القديم فى داخل
 الحشبة ٠ ومن الظهر بدت فتحة ، ثقب واسع فى سترة البيجاما ، ممتدا
 للداخل ، كاشفا عن جوف الهيكل الملقى فوق السرير ، بدت حافة الثقب
 الداخلية سوداء قاتية ، فتحة يحيطها دم قديم ناشف ، وللفتحة أطراف
 وزوائد عظمية ممتدة للخارج من أطراف السترة الممزقة ، برزت مع
 الشظية المنطلقة فى الصدر ، المندفعة من فتحة فى الظهر ٠ خيوط
 العنكبوت هبطت على الجثة من السقف واشتبكت معها ثم صعدت ثانية
 الى السقف ، والى الجدار الملاصق للسرير ، وبدت الجثة وكأنها معلقة فى
 الخيوط ، ترتفع فى أى لحظة ، مهترئة يمينًا ويسارًا ٠ بجوار عظمة الساق،
 كتاب مزقته شظية ، مشطور نصفين ، مشبع بالسائل الأصفر المنساب على
 الأرض ، تشبعت به صفحات الكتاب فانتفخ من الرطوبة ومن السائل
 الأصفر الذى كان لزجا ، وبدت على صفحته الخارجية علامة طريقة تضم
 عدة أسطر ، علامة غليظة منتفخة ، بقلم رصاص ثقيل ، واستقرت بعض
 كلمات مكتوبة بالقلم على هامش الصفحة (كما يحدث هنا الآن) برزت
 حروف الكلمات بعد تشبعها بالرطوبة ، تضخمت ، وبدأ حرف الواو فى
 أول الصفحة : فى أول السطر ، بجوار كلمة (بحث) كبيرا كأنه شيء ما ،
 كالودودة ٠ بدت كل كلمة مستقلة ، واضحة ، تطفو فوق الصفحة ، لم

تمس ، ابتداء من الواو التي بليت كالودودة التي تكبر باستمرار وهي تلتهم ما بعدها من كلمات ٠٠ و ٠٠ بحث ٠٠ وبحث عن :

الى هنا ٠٠ وكان يجب أن تنتهي قصة هذه الحجرة الشهيدة الشاهدة لكن المؤلف أضاف الى هذه الفقرة الطويلة التي تتألف منها القصة في نظرنا ، والتي استعنا بها في هذا المقال على مرحلتين ٠٠ (١٢) أضاف فقرة أخرى وضعها بين قوسين ، وحرص على أن تبدو وكأنها استدعاء لكلمة بحث ٠ وهي فقرة كنا في غنى عنها ، كما نحن في غنى عن التذاعى عن طريق اللغة ٠

في هذه الفقرة يظهر العنصر البشرى لأول مرة في القصة ، فنعرف أن للقصة راويا ٠ وأن هذا الراوى يبحث عن بيت له به ذكريات ٠ وأنه استدلل عليه أخيرا : (وبحث عن المسخل ، وقد أزيحت الانقاض ٠ وفي الوسط ارتفع جزء من السلم الى أعلى وكان محتفظا بالدرجات والحاجز ٠ وكان السلم يقود بلا معنى الى الفراغ ٠ وكانت الانقاض الموجودة خلف السلم أعلى من تلك التي أمامها ٠ وسقط مقعد من القطيفة في فجوة معتدلا وكان أحدهم قد وضعه بعناية ٠ وانهار الحائط الخلفي للمنزل ، بشكل مائل فوق الحديقة ، وتراكم فوق أكوام الانقاض ٠ وتسملت قطة من أمامه وبدون أى تفكير رفع حجرا وإلقاه خلفها ٠ فقد سيطرت عليه فجأة الفكرة العميقة : أن هذه القطة تفترس الجثث ٠ وتسلق بسرعة عابرا الى الجانب الآخر ٠ وعرف الآن أن هذا هو البيت الذى يبحث عنه ٠ فقد بقيت أجزاء من الحديقة سليمة ولم تمس ٠ وكذلك تعريشة من الخشب وتحتها مقعد وجذع شجرة من أشجار الكافور ، وتحبس قشرة الشجرة باحتراس ، فاحس بالحروف العميقة المحفورة عليها ، والتي حفرها هو منذ سنين عديدة ٠ وطلع القمر ساطعا على حائط الأطلال ، وأضاء داخلها) ٠

هذه الفقرة - كما نرى - غير مبررة ، لأنها حاولت أن تحيد « بالتشويق » عن طريقه ٠ وهي - إضافة الى ذلك - مليئة بالمعلومات المقررة ، والصور المستهلكة على عكس ما عودتنا فرشاه الراوى ٠ فنحن لم نحس للكرسى القطيفة الذى سقط معتدلا في فجوة ٠ وكان أحدهم قد وضعه بعناية ٠ فهذا « الترويح الكوميدي » هنا يضر بوحدة الأداء ووحدة النغم ٠ نحن نعلم أن هناك مسوغات كثيرة للمناظر الكوميديّة وسط التراجيديا ، مثل خفض حدة التوتر عندما يكون الاسترخاء والترويح المؤقت ضروريين ، ومثل تهينة مضاعفة ، رمزية للعمل التراجيدي الرئيسى مما يبعث أصدااء جديدة من المعنى ويزيد فى عمق أهميته ، ومثل الانتقال بالقارىء نقلة

مفاجئة تحدث هزة في نفسه ، تحركه وتوجهه الى ادراك جديد مثلما يضرب الموسيقى - كما يقول ديفد ديتش - في لباقة نغمة نافرة ، اثر سياق نغمي مطرد ، لكي يلقي على سياق النغمة ضواً جديداً في القطعة الموسيقية . لكن هذا المزج يشكل خطراً على العمل الفني اذا شعرنا بأنه مجرد حشو ، أو سعيًا وراء مفارقة لا تتطلبها الزاوية القصصية .

أما الصورة المستهلكة فصورة الشجرة التي تحسس قشرتها باحتراس « فأحس بالحروف العميقة المحفورة عليها ، والتي حفرها هو منذ سنين عديدة » . فهذه الصورة - كما لا يخفى - قد ابتذلت من كثرة التكرار سواء في الأدب أو في الكاريكاتور . هذا .. بالإضافة الى أن الصورة البنورامية لـ « الحجرة » قد قامت بدورها خير قيام بحيث لم تعد الفكرة بحاجة الى اضافة جديدة .

لكن ليس معنى ذلك ، أن « الفقرة » في حد ذاتها . كقطعة نثرية مستقلة قد افتقرت الى كل ميزة . فاختيار نوع الشجرة - حتى في هذه الصورة البتذلة - ميزة . لقد اختارها الراوي شجرة « كافور » لتوحى بالصمود . الصمود الصلب الذي لا يلين أمام شتى الأنواء والمحن . ان تأثيرها ليس مماثلاً تماماً لتأثير صبارته القوية الضخمة . فالصبارة تتضمن وتعرض أوراقها كلما اتسعت رقعة المساحة الحزينة ، وبالإضافة الى هذه الشجرة نجد لمحة أخرى توحى باستمرارية الحياة رغم كل شيء : « وطلع القدر سناطها على حائط الأطلال ، وأضاء داخلها » . كذلك فان وجود « القطة » المتسللة من شأنه أن يعيق الحدث ، ولكن دون إيضاح لدورها كما فعل : « تسلت قطة من أمامه ، وبدون أي تفكير رفع حجرا وألقاه خلفها فقد سيطرت عليه فجأة الفكرة العميقة : ان هذه القطة تفترس الجثث » . فنحن نعلم وظيفة قطة في مكان مثل هذا بغير افصاح . ثم لماذا كانت الفكرة « عقيمة »؟! لا ندرى .

لكم تمنيت أن يستغنى الكاتب عن هذه الفقرة ، ولا بأس بعد ذلك من الاستمانة ببعض لمحاتها الذكية في سياق الفقرة الأولى ، مثل الإشارة الى وجود القطة .. مجرد الإشارة ومثل التنبيه الى شجرة الكافور .. مجرد التنبيه بدون أن نحفر على جذعها حروفا عميقة . ومثل طلوع القمر سناطها على حائط الأطلال . وليعذرني الأصغاء أن تدخلت في عمل المؤلف الى هذا الحد ، فما جرؤت على ذلك الا لشعوري بأن روحينا متجانسان ، ولاحاساسي بأن الراوي يسير في خط مستقيم متسق نفسياً مع حبه لأرضه . ولشعب أرضه ، بلا التواءات أو منحنيات أو زوايا منحرفة .

الهوامش :

- (١) الركض تحت الشمس وحربنا المختلفة ، مقال لفريدة النقاش ، نشر بالعدد الأسبوعي من جريدة الجمهورية الصادر في ١٠ يناير ١٩٧٤ .
- (٢) الركض تحت الشمس - نشر دار العلم للطباعة بالقاهرة - عام ١٩٧٣ .
- (٣) الركض تحت الشمس ، مقال لابراهيم سغفان ، نشر بالزهور - عدد يونيوي ١٩٧٤ .
- (٤) مجلة الموقف الأدبي السورية - العدد الثالث - تموز ١٩٧٤ - السنة الرابعة .
- (٥) أرجو أن نتذكر هذه الأشياء كلها ، فسوف نعود إليها فيما بعد .
- (٦) الرجل والفنان - من ص ٨٦ الى ص ٨٨ من المجموعة .
- (٧) المجموعة ص ٨٢ .
- (٨) المجموعة ص ٨١ .
- (٩) المجموعة من ص ٢٩ الى ص ٣١ .
- (١٠) الوردية الذهبية في صياغة الأديب - تأليف ك . بوستوفسكي - دار النشر الوطنية بدمشق - لم يذكر سنة النشر ولا اسم المترجم - ص ٢٥٨ .
- (١١) المجموعة ص ٨٠ .
- (١٢) وضعنا القصة كاملة حتى يفقرتها الثانية بين يدى القارئ عامدين . فنحن لا نستشهد بفقرة من فقراتها ، وإنما بها كلها كعمل فني متكامل من الضروري أن يكون بين يدى القارئ .

الجوع

ينظر الأغنياء الى الفقراء فى : « همس الجنون » نظرتهم الى الحيوان ، سواء أكان هؤلاء الأغنياء من الاقطاعيين أم الرأسماليين الوطنيين ، أو بعبارة أدق : من ذوى الأملاك » أو أصحاب المصانع الوليدة .

ففى قصة : « الجوع » يتنزّه الوجيه محمد عبد القوى نجل عبد القوى بك شاكى صاحب مصانع النسيج العظيمة على « قنطرة » - كوبرى - قصر النيل . وحين يبلغ نصفها تلوح منه التفتاة الى الجانب الأيسر منها يرى « رجلا رث الهيئة فى جلباب قذر » ينحنى متقوسا على سور القنطرة ملقياً برأسه الى النهر فلا يلقى اليه بالا . وحين عودته يراه يتوثب كأنما ليلقى بنفسه الى النيل ، فيندفع نحوه ويلتزمه فى اللحظة المناسبة ، وعندما يتمالك عواطفه يعجب لما ينفذ مثل هذا الرجل الى الانتحار وهو لا يعلو على الحيوان . والحيوان فى العادة لا ينتحر ، وفى قصة : « بقطة المومياء » يرى محمود باشا الأرناؤوطى أنه لو قدر لتخفه أن تترك قصره بصعيد مصر فستجد طريقها رأسا الى فرنسا ، لأن ضميره لا يرتاح لبقاء هذه الآيات « وسط هذا الشعب الحيوانى » . فالصريون - فى نظره - حيوانات أليفة طبعها الذل وخلقها التذلل .

وإذا كان الرغيف ليس عسيرا على البؤساء المصريين فى زعم الأرناؤوطى باشا الذى يقارن بين البائس الفرنسى وقد دفعه الجوع الى سرقة رغيف - مشيرا بذلك الى قصة : « البؤساء » لفكتور هيغو ، وإن لم يشتر المؤلف الى ذلك لكونه من الأمور التى لا تخفى - وبين البائس المصرى الذى لا يرضى بغير اللحم المسلوق فيسرقه من أمام كلبه المدلل . فالوجيه محمد عبد القوى يزعم ذلك أيضا ، فيرد على الرجل قائلا : « كذبت . . ان الكلاب الضالة تجد قوتها . . ولن أصيدك أن انسانا يموت جوعا فى هذا البلد » . وهنا ينزى الرجل لالقاء خطبة منبرية على أسماع الوجيه تتضمن ما يريد المؤلف أن يوجهه الى هؤلاء القوم ، لا ما يقدر الجائع المقدم على الانتحار على البوح به : « لك عذر . . فأنت لم تعرف الجوع . . هل ذقت الجوع ؟ . . هل بت ليلة بعد ليلة تتلبى من عض أنيابه ؟ هل نقب أذنك عويل أطفالك من نهشة أمعتهم ؟ هل رأيت صغارك يوما يمشغون عيدان الحصى ويكولون طين الأرض ! . . تكلم يا انسان . .

وإذا لم يكن لديك ما تقوله فلماذا تحول بينهم وبين الخلاص من غائلة الجوع ؟ • وعننما يقول له الرجل انه كان « عاملا بمصنع عبد القوى شاكر » يحدث الاسم في نفسه هزة عنيفة ، ويعود الى اهتمامه به سرائلا اياه : « هل حقا كنت عاملا مرتزقا ؟ ! » •

ولنا عودة الى مناقشة هذا التساؤل • المهم الآن أن نعرف قصة الرجل ، لنؤمن بأن الفقر هو أصل كل الأدواء التي تعاني منها • فيعد أن هوت الآلة الجبارة على ذراعه وطرد من عمله ودمرت حياته تدميرا ، وتحول الى متسول : « علم الى أني كنت ذا حياة وأنفة ، وأن اماتة هذه العاطفة الثنييلة كلفتني ما لا أطيق من الألم والحجل » • وعندما جاع أولاده بغض الدنيا ، وتولد في قلبه شعور المقت والحقد ، حتى قال له صاحب ممن جمعهم الجوع في ميدان واحد : « مالك تكلف نفسك ما لا تطيق من المهم كأنك امرأة مترفة تأكل كل يوم رطل لحمة •• سيتجحر قلبك ويصبح الجوع مستسلما فتجيب ابنك اذا شكا اليك الجوع كما أجيب ابني •• بلطمة تنسيه الجوع » • واضافة الى ما يولد الجوع في النفس من البغض والمقت والحقد والقسوة ، فانه يقود الى الرذيلة • والذي دفعه الى الانتحار هو سقوط امراته في الوحل • ففي مساء هذا اليرم وجد أطفاله نائمين هادئين فاستولت عليه الدهشة • أيقظ أكبرهم فعلم منه أن عم سليمان الفران أرسل لهم « عيشا ساخنا » فنفذ الاسم الى صدره كالرصاصة ودفع ابنه ساخطا ، واستقر بصره على وجه زوجته وقد تملكه الحزن وتخايلت لعينييه أشباح مخيفة « لقد امتلات عيناها بالنوم بعد أن امتلا بطنها •• بعد أن ملأها الوغد الذي خطب ودها فيما مضى وراجعه هوام فسمعي بهذني الى استغلال ما تعاني من الشقاء والجوع • اني أدرك كل شيء • • وأدركه بدشاعري التي نشأت عليها ولم يظفر الجوع باماتتها بعد •• انها ما تزال حية في صدري تبعث في نفسي الغيرة وفي قلبي الغضب •• وتشبعت أفكاري بروح الجريمة والعنوان » كانت رغبته في الفتك جبارة ، ولكن لاحظت منه التفاتة الى الأطفال فتردد ، وسار في الشوارع حتى بلغت به قديام ، هذا المكان « ورأيت النهر الجاري في وحشة الليل فاتجابت عنى الوسواس ، وأدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة وخلت أن النيل ضالتي المنشودة وكان قضاء الهيا هداي اليه ليبدلني على سبيل الخلاص والراحة » فاذا اختفى من حياتها فلن يعييبها اطعام العيال سواء عن طريق سليمان الفران أو غيره • ويحل محفوظ القضية بفكر اصلاحي ، فينفج الوجه الرجل قطعة من ذات العشرة قروش ، ويطلب منه أن يحضر اليه في الصباح بالمصنع : « ساجد لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكلك ذلك » •

وطبيعة النظرة الإصلاحية أن تحيل العمال الى خدم « أو ما شاكل ذلك » • وقد حلت القضية على أيدي اللاحقين لمحفوظ ممن تبنا قضايا العمال عن طريق الدعوة الى تنظيم النقابات العمالية وتطوير قوانين العمل • لكن محفوظ حافظ على نظرتة هذه في : « القاهرة الجديدة » (١٩٤٥) حينما قال : « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للانسانية ولا يمكن أن يطالب بشيء • ولكن خليك بكل انسان أهل لشرف الانسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله هذا الضغط وقديما حارب الرق الأحرار لا العبيد » • فهو يطالب بأن يأتي الحل على أيدي المثقفين والمستنيرين لا على أيدي العمال والفلاحين • وهنا يكمن الفرق بين النظرة الإصلاحية والنظرة الثورية • ومن ثم أصبح الأولى بالاهتمام - عند هؤلاء المصلحين - هو هداية الأغنياء الى الرشاد ليتجهوا الى الاحسان • وقد كان محفوظ يريد أن يحل مشكلة العامل ، لكن النظرة الإصلاحية جعلته يميل الى حل مشكلة الوجيه أولا ، لتحل مشكلة العامل بالتبعية • فقد كان الوجيه - كما تنبئنا - بداية القصة - من هواة لعب الميسر : « انتصف الليل ولما يضادق حظ الوجيه محمد عبد القوي غير العبوس ، وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف حتى بلغت نيفاً وأربعين جنيهاً في أقل من ثلاث ساعات ، ولكن هذا ذاب في أكثر لياليه ، فلم تعد الخسارة تهز أعصابه أو تكرب نفسه • كان يتعاطاها بغير مسالاة بين رشيف الكؤوس وقذف الدعايات • ثم ينسأها بمجرد الانفصال عن المائدة الخضراء » • وتأتي الهداية بعد سماع قصة العامل ، وننتهي القصة بقول الوجيه : « ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي ؟ » • وقد كانت تلك هي طريقة تفكير المثقفين في ذلك العصر ، بعد أن تربوا على وجدان المنفلوطي • وتذكرني هذه القصة بالدعوة التي وجهها الزيات الى الأغنياء : « أيها الأغنياء : هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم ، وتصون نعيم عيشكم من رؤية الفقر ، ويجمال حياتكم من أدواء التشرد ، تدخلون على العجزة والمساكين أخصاصهم فثبيدونه بالاحسان المنظم والصدقة الجارية » • فالزيات يرغبهم في الاحسان حتى يجنبهم رؤية المناظر المؤذية في الدنيا !! • والثواب في الآخرة •



وإذا كانه نجيب محفوظ شاباً يحض الأغنياء على البر والاحسان وإيتاء ذى القربى ، وينهاهم عن الفحشاء والمنكر والبغى ، فإنه ينصحهم - من جهة أخرى - بعدم الغلا في الاغداق • فالجدة مفسدة • أو هذا ما تقوله لنا قصة : « الورقة المهلكة » • وهي ورقة من فئة العشرة جنيهاً دمّرت مدينة ، وشتتت أهلها ، وشتتت رجلاً كانت حنجرته تنفث سحراً

وبهجة • فما أن وضع الثرى الورقة فى يد المغنى الشعبى حتى سهم ووجم وأدنى الورقة من نور المصباح وتأملها بانكار • واقترب منه أحد الجالسين فى المقهى وأكد له أنها « ورقة قديمة من ذات العشرة قروش ، كانت متداولة أيام السلطان » • فالفقراء لا يعرفون حتى مجرد شكل الأوراق المالية الكبيرة التى لم يصدق أن وقعت فى أيديهم يوماً • وقد زاد من مسرة الثرى - قبل أن يغادر المقهى الشعبى - أن رأى المغنى يهب واقفاً فرحاً ، وأن يسمع همساً تتناقله الشفاه ، ثم يعلو ضجيج ويخيم صمت ثقيل وقد كفت كل يد عن اللعب ، وكل فم عن التدخين ، والتفت الأبصار جميعاً عند المغنى السعيد • وعلى أثر ذهاب الثرى - كما يقول صاحب المقهى - انتبذ المغنى مكاناً خالياً ، وقد انكمش مضطرباً ، وجعل يختلس من الجالسين نظرات الريبة والقلق ، ويمعن فى الورقة نظراً يتنازعها الشك واليقين • وأطلعه عليها وهو قابض على طرفها • وظل ذاهلاً يتناوب على عينيه نور فرح مخيف والتماع دعر مريب ، ولعله كان فى حيرة من أمره لا يدري أين يذهب ، فهو من وسط الجميع ، ولكن أنى له الأمان إذا انفرد فى الطريق أو أوى الى كوخه فى مدينة الصفايح التى لا يعرف أهلها من العملة سوى الملايم ، ولا يغمض لها جفن إذا علمت أن بين حدودها ورقة ذات العشرة جنيهات •

ويستمر المؤلف فى تبيان أدق التفاصيل ، ورصد أرواف الاحساسات وأرق الخلجات النفسية على لسان صاحب المقهى الذى كان يرصد تحركات المغنى الى أن قام بغتة وابتلعه الظلام • ظنوا أنه ذهب لينفق كنزه فى مكان أمين لكنه لم يعد • ثم تتابعت الأخبار الغريبة • فقد قصادته قدماء الى الأزبكية ، وأوقعته بغى فى شراكها • وقيل انه اشتغل بالنساء فى قهوة بلدية بالأحياء الموبوءة • وقيل انه بطر وطفى وفرض السطوة وجبى الاثاوة ونشر الرعب • وفتننت هذه الأخبار شباب مدينة الصفايح فلحق به نفر منهم الى مهاوى الفجر • وقيل ان الرجل رجع يوماً الى مخدع عشيقته له فوجدها بين يدي أحد أتباعه فقتل الاثنى • وامتلئ يد القانون الى مدينة الصفايح منبت ذلك الشر ، وانتهى الأمر بهلم المدينة وشنت المغنى وسجن أتباعه • :

وتخضع قصة « الجوع » للتسلسل الزمنى • أما قصة : « الورقة المهلكة » فتبدأ بزيارة الثرى الثانية للقهوة • وشخصية الثرى فى الثانية هى نفس شخصيته فى الأولى • وكما أدار الخمار رأس الوجه محمد عبد القوي فترك المائدة الخضراء لتتسم الهواء فى الخارج • فان « دانس » - وهو اسم الشخص المحبوري فى الثانية - كان جالساً فى « سانات

جيمس « يشارب جماعة من صحبه كما هي عادته ، فرأى بعضهم أن يمضوا الليل في صالة رقص أو غناء أو نساء ، ولكنه لم يجد من حواسه ميلا إلى تلك المتع ، فودع صحبه ، وتلفت يئسة ويسرة في حيرة ، ثم استقل سيارته البيضاء الصغيرة ، وانطلق بها على غير هدئ ، وساقه التخطيط إلى العباسية ، ودفعت العباسية إلى صحرائها الشرقية ، ولفتت ناظره أنوار خافتة تنبث إلى أنفه رائحة « التيبالك المعسل » فانقشع عنه كابوس السأم . ووقفت السيارة أمام مدينة الصفائح « وبالنح صاحب القهوة في اكرامه ، واستأذنه في سماع غناء بلدى فأذن له »

ويشعر محفوظ أن قصة : « الجوع » تبني على المصادفة ، فيشير إلى ذلك على لسان الوجه : « وتحول عنه ومضى في طريقه متفكرا .. يعجب كيف أنه أتى في الوقت المناسب ليعفى إياه من وزر ثقيل . وكان ينطوي في قرارة نفسه على سذاجة فأيقن أن ما ساقه إلى الرجل في الوقت المناسب شيء أكبر من المصادفة ، فألج صدره وشعر بارتياح وطمانينة » وهذه المصادفة تحمل بين طياتها شعورا دينيا عميقا . ولا نعرف لماذا قرر المؤلف أن الوجه « كان ينطوي في قرارة نفسه على سذاجة » . على أية حال فقد تحولت هذه السذاجة إلى « اليقين الديني » في أعماله اللاحقة . كما ظهرت المصادفة في كثير من قصصه ، وعليها اعتمدت قصة : « علم ساعة » وذلك قبل أن تتخذ سماتها الفلسفية في نتاج ما بعد : « أولاد حارتنا » .



نعود إلى سؤال : « هل حقاً كنت عابلا مرتزقا ؟ » لنواجه بمشكلة الازدواج اللغوي منذ البداية . فنحن لا نعرف ان كان الوجه قد قال : « مرتزقا » أم قال : « أرزقيا » وترجمها نجيب محفوظ — كعادته منذ بداية مسيرته الفنية — من العامية إلى الفصحى . فإذا كانت الثانية فهي لفظة ما زالت تعبش بين ظهرانينا ، ولها مفهومها الحسن الذي يدل على السعي وراء الرزق مع التوكل على الله مقسم الأرزاق . أما إذا كانت الأولى بظلالها التاريخية المعروفة منذ تكوين فرق الجنود المرتزقة . فهي دلالة أخرى على نظرة الأغنياء للفقراء . والمسألة تثير قضية الازدواج اللغوي من خلال لفظة عامية تنأى على الترجمة الفصحى . وقد أبدع محفوظ أعماله العظيمة من خلال الفصحى سردا . والترجمة من العامية إلى الفصحى سردا وحوارا . لكن ذلك لم يجعله قط يجبر على حرية الأديب .

وهذا ما صرح به في حوار مع فؤاد دواردة حينما سأله : « يقول الأديب الانجليزى « ديموند ستيوارت » في مقال نشر له بعدد ديسمبر الماضى من مجلة (المجلة) : « ان التزام نجيب محفوظ للفصحى في كتابة

الحوار حفل بمطلب الواقعية الذى يطمح فيه القراء الأجانب (ويسفه بأنه « عنساد طارى » أى أنه لا يؤدى وظيفة فنية فى الرواية .. وقرأت على لسانك مرة : « ان اللغة العامية من جملة الأمراض التى يعاني منها الشعب والتى سيتخلص منها حتما حينما يرتقى ، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعتنا مثل الجهل والفقر والمرض تماما .. » ألا ترى أن هذا للمؤلف المتزمت من العامية ، يدفعك الى رفض معظم كتابات أدبائنا الشباب الذين يصرون مثل اصراك على استعمال العامية فى الحوار .. وبعضهم الآخر يحاول كتابة القصة كلها بالعامية ؟؟ » . ويحيب محفوظ فيما يتعلق بديزموند ستيوارت اعترف أنى لم أفهم اعتراضه مع أنى قد أفهمه اذا جاء من أديب عربى ، فالمفروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار الى لغة انجليزية واحدة ، وحتى اذا تصورنا أن الحوار مترجم الى لغة انجليزية دارجة فالفرق بين اللغتين ليس كبيرا الى هذا الحد . أما أنى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أسامه علم الدراسة ، والذى وسع الهوية بين الفصحى والعامية .. والعامية عندنا هو علم انتشار التعليم فى البلاد العربية .. ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقبل كثيرا .. ألم تر تأثير انتشار الراديو فى لغة الناس ، فبدموا يتعلمون الفصحى ويفهمونها ويستسيغونها ، وأنا أحب أن ترتقى العامية وأن تتطور الفصحى لتتقارب اللغتان ، وهذه هى مهمة الأديب فى رأى .. ولكننى مع ذلك لا أحب لهذا الموقف الذى ألزمه فى أعمالى ، بناء على رأى أومن به ، لا أحب أن يتحول الى دعوة ، فلكل أديب الحرية الكاملة فى اللغة التى يكتب بها .. وليس معنى أنى أرى هذا الرأى ألا اعترف بأعمال الآخرين .. فانا أقرأ أعمال من يكتبون بالعامية وأستمتع بها بلا أى اعتراض « (١) »

وإذا كان سؤال ديزموند ستيوارت قد جاء من غير أهله ، فإن سؤال الدكتور لويس عوض يأتى من وسط أهله وعشيرته : « هل هناك أمل فى أن تتجاوز الرواية المصرية الحدود الإقليمية ما لم تحل مشكلة اللغة الفصحى كاداة للتعبير الفنى ؟ .. مزيد من الوضوح حول سؤالى .. أقصد هل يوجد حل لمشكلة الازدواج اللغوى التى تشوب حياتنا الثقافية ؟ .. اننى أوجه سؤالى من موقع التشاؤم . والايان بأنها مشكلة بلا حل ! » . ويحيب محفوظ : « أعتقد أن الازدواج اللغوى ظاهرة عامة فى جميع اللغات ، فما يقتضيه الفكر من تعبير تحليل وتفسيرى مختلف جدا عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد فى التعبير واعداد له بحيث يعبر تعبيرا عمليا يلبي مطالب الحياة القومية . ولقد كان الأدب يكتب بلغة الشعر « مسرحا وحكايات وملاحم ، وبعاد ذلك بين اللغتين وأكد على الازدواجية ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفنى . وما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة

الحياة اليومية ، ومنهم من يكتب النص والحرائر بها متجاوزا بذلك مشكلة الازدواج فهل بلغوا العالمية ؟ ٠٠ الحق أنهم فقدوا العالمية « المحلية » التي تتضمنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية ولم يصلوا الى عالمية العالم . انى لا اعتبر هذه الازدواجية مشكلة ، فهي طبيعية ، بل هي تعبير صادق عن ازدواجية فى شخصية الفرد بل توجد عادة بين حياتنا اليومية وحياته الروحية » (٢) .

انه يحرص على الفصحى من أجل « العالمية المحلية » ويؤكد الأب جاك جوميه ذلك وهو ينهى القضية لصالح محفوظ : « فى الثلاثية ظل نجيب محفوظ مخلصا للفصحى التي درج على استخدامها فى قصصه السابقة فى الوقت الذى يلجأ فيه كتاب كثيرون الى استعمال العامية . ان روعة أسلوب الثلاثية تكمن فى أن مؤلفها أضفى على العربية الفصحى - الى جانب بساطتها - حيوية وثراء وتلوينا . يكفى أن المرء يستطيع أن يخمن بسهولة ما وراء هذا التعبير الكلاسيكى ، صيغة جارية للهجة التي تدور فى رأس المؤلف . وهذا الاختيار للغة أدبية بسيطة وحديثة تجعل رواياته نجيب فى متناول فهم القارئ العادى فى جميع الأقطار العربية تيسر سرعة انتشارها لدى طائفة المستشرقين وطلاب أقسام اللغات الشرقية فى الجامعات الأجنبية » (٣) .

ويبدو أن نجيب محفوظ فى رحلته الأولى مع القصة كان يريد أن يدخل بعض الكلمات الفصيحة غير المنتشرة لتطعيم لغته البسيطة المسهلة بها . يقول فى قصة : « مفترق الطرق » ٠٠ « وكان كفايلية أهل البلد يأثسا من العدالة قانطة من الخير ، يعتقد اعتقاد كالايمان الراسخ أنهما لا يصيبان لا المجدودين من ذوى القربى والأصهار والأصدقاء ، ولقطة : « المجدودين » أى « المحظوظين » تتكرر لديه . كما يقول فى قصة : « المرض المتبادل » ٠٠ « وسفرت عن وجه غاب جماله البهى خلف تجعدات الاله كردة بيضاء ، سقا عليها عجاج الخمسين » و « العجايب » وهو « الضار » و « الدخان » أيضا . لكن يبدو أنه تخطى عن هذه الفكرة فى أعماله اللاحقة .

الهوامش :

- (١) عشرة أنباء يتحدثون - كتاب الهلال يواير ١٩٦٥ *
- (٢) مجلة الهلال فبراير ١٩٧٠ - أجرى الحوار ضياء الدين ببيرس *
- (٣) المصنر السابق - أجرى الحوار سمير عوض *

حمار العقاد

معروف أن للعقاد رواية وحيدة هي « سارة » أما غير المعروف فهو أن له عددا من قصار القصص لم يعن بجمعها من مظانها ، وخاصة مجلة « الاثنين » ومن بينها قصة « أحسن حمار » • ويشكك الدكتور احسان عباس في نسبتها إليه • اذ يعترض سياق تعرضه لها جملة : « ان كان هو الذى كتبها » • ويقول عند تقويمها : « ولكن أيا كانت قصة » • أحسن حمار » فانها جاءت ترسم قلرة قصصية واضحة « (١) والذى يدعو الى هذا التحرز هنا هو نشرها بعد وفاته (٢) •

ولا نستطيع أن نبذل غيوم الشك بالحديث عن موضوعها ، فنقول مثلا ان بعض وقائعها حدث فى أسوان ، وأنها تتحدث عن بعض معالمها مثل المسلة « الناقصة » أو « المهجورة » وفندق « كتاراكت » الذى يعرفه الاسوانيون غالبا ، فيقولون — كما جاء بالقصة — « الكتاراكت » • وأن الشخص الرئيسى فتى أسوانى فارق بلده وهو فى الخامسة عشرة ، ولم يكن يعود إليها إلا مرة كل خمس سنين أو عشرة رغم حبه لها • وكل هذا يتفق وسيرة العقاد • فان كان جده الأعلى قد اشتغل بمصنع الحرير بمسياط فلقب بالعقاد • وكانت والدته حفيدة اجد رجال الفرقة الكردية التى جردها محمد على سنة ١٨٢١ لتأديب ملك شندى • فقد كان فتى أسوانيا أصيلا ، ولد بها عام ١٨٨٩ لأسرة متواضعة ، وأنهى دراسته الابتدائية عام ١٩٠٧ ، وسافر للقاهرة للمرة الأولى عام ١٩٠٥ لاجراء الكشف الطبى تمهيدا لتعيينه بالقسم المالى بمدينة قنا ، فبهره إراؤها الفكرى وشخصيتها الذائغة الصيت • ونقل الى الزقازيق ليكون قريبا من القاهرة ، لكنه استقال من وظيفته واستقر بالمعاصرة منذ عام ١٩٠٦ •

ولم يفصح المؤلف عن اسم الشخص الرئيسى بالقصة ، مكتفيا بلقب « الأستاذ » الذى كان يلقب به العقاد ، ولا يناديه تلاميذه وحواريه الا به • كما أنه كان مثل العقاد شخصا موسوعيا ، ما أن يعرف الموضوع الذى تميل إليه بحكم تخصصك أو موطنك مثلا ، حتى يخوض غماره لبيزك فيه • بل وقد يسهل لسعة معلوماتك منه •

وهكذا ما أن عرف الشخص الرئيسى أن الفتاة روسية حتى انطلق يتحدثها عن الأدب الروسى فأدهشته وأدهشها : أدهشته لأنها وهى الفتاة

الراقصة اللاهية تعرف الأدب الروسى الحديث كأنها طالبة فى جامعة من الجامعات الكبرى تخصصت فيه . وأدغمها لأنها لم تكن تتوقع وهى قادمة الى أسوان أن تعرف انسانا من أهلها تتحدث اليه عن حب من كبار الكتاب الروسين ولا سيما « ديستوفسكى » . وقد اعتاد العقاد أن يرسم « ديستوفسكى » هكذا : « ديستوفسكى » وربما كان تحويلها فى هذه القصة الى « ديستوفسكى » ووضعها بين علامتى تنصيص من عمل الطابع .

لا نستطيع أن نبذل الشك بمثل هذا الحديث . فالمقلد - يحاول قدر الطاقة غالبا - أن يقتمص شخصية الأصيل . لكن من له المصلحة فى ذلك ؟ وهل كان عامر العقاد - ابن شقيقه ووريثه الوحيد - سوف يسكت عن هذا ؟ لم يبق الا أن نقول ان الناحل هو عامر العقاد نفسه . لكن عامرا - رحمه الله - لم يكن أدبيا . وكل اجتهاداته انحصرت فى جمع بعض يوميات العقاد وآخر كلماته .

وإذا انتقلنا الى الأسلوب ، فسوف نرى الدكتور عباس يقول : « ان أسلوب العقاد فكرى جاف شديد الاحكام فى مقالاته ، لكنه حين كتب قصة « احسن حمار » - ان كان هو الذى كتبها - توخى ان يعث فى مستواه التعبيرى شيئا من « اللين » والحنف ، واستعان على ذلك بالسخرية والمفارقات الضاحكة ، وان يستطيع أن يتخلل من بعض الحدة التى تصبغ أسلوبه ، بل لعله أفاد من تلك الحدة فى رفع درجة السخرية (هذا مع انه ليست لدينا نماذج أخرى من القصص القصيرة لهذا الكاتب ، حتى « سارة » لم يستطع أن يتخلل فيها عن أسلوبه « المعتمد ») .

وهذا تحليل بالغ الدقة لأسلوب القصة . أما ما لاحظته أستاذنا الدكتور عباس على مستواها التعبيرى من توخى اللين والحنف - والحنف هنا عكس الثقل - واستعانها على ذلك بالسخرية والمفارقات الضاحكة ، فلم يأت على غير عادة العقاد كما يستفاد من الحديث ، فالعقاد كان يلون أسلوبه حسب مقتضيات الحال . وكان - مع حدة مزاجه - مغرما بالضحك ، مقتنصا للفكاهة من كافة أماكنها . وكانت فكاهته تصهر - فى كثير من الأحيان - فى أتون السخرية المرة ، يشهد على ذلك رواد ندوة الأسبوعية وكثير من يومياته أو صحفياته ، وصرح ذات مرة بإيمانه بأن « التصوير الفكاهى - أو الكاريكاتور - هو خير وسيلة لإبراز فكرة تحتاج الى الإبراز » (٣) وقال تعليلا لاستعماله السجع فى بعض مقالاته : « اننى أختار السجع فى موضوعات التهكم والدعابة كما أختاره فى الموضوعات الوجدانية وما إليها مما يلحق بالأغراض الشعرية ، فإن السجع ينهذهن الى المعانى فى هذه الأغراض ويزيدها جلا ،

وتوكيدا كانه اللحن الذى يضيف الى الكلمات ومعانيها قوة ليست للكلام الذى يسع بغير تلحين .

ولكنى أتجنب السجع فى المباحث الفكرية لأنه - على عكس ذلك - يشغل ذهن بانتظار القافية ونهاية الفاصلة فيصرفه عن متابعة الفكرة والمعنى مع سياق العبارة المتصلة بين المقدمات ونتائجها .

وهن الواجب أن تصحح هنا أوهاما عارضة تغلب على جماعة 'المجددين' « المقلدين » الذى يستنكرون أسلوبا من الأساليب على السماع ولا يسألون أنفسهم : لماذا استنكروه ؟

فليس السجع منتقدا لذاته والا كان نظم الشعر أولى بالانتقاد .
وانما يعاب السجع اذا اضطر الكاتب الى التضحية بالمعنى والتعبير السليم فى سبيل الاسجاع الملفقة والفواصل المقتضية .

أما اذا استقام به المعنى وازداد به تأثيره وانتباه ذهن اليه فهو واجب مفضل على الكلام المرسل : وميزان الحكم فى هذا الأسلوب أن نحاول استبدال الكلمات المرسله بالكلمات المسجوعة ثم ننظر الى الفرق بين أثر الأسلوبين . فاذا ضعف الكلام بعد قوة وسكن بعد حركه فالتجديد هو اختيار السجع وإهمال الاسترسال ، ولا مسوغ لإثارة الكلام المرسل فى هذه الحالة الا الشعور بالهجز عن سواء .. » (٤) .

ومن بين المقالات التى استعان فيها بالسجع مقال : « بين ذوات الأربع » الذى سوف نتعرض له بعد حين . يقول فى إحدى فقراته بعد أن حول الشخص الذى تهجم على اللغة العربية الى ثور : « ويقول الثور ، والعبدة عليه ، ان أبناء جلدته نهضوا فى تاريخ الأرض كلها بأعظم الأعباء وأحقها بالذكر والثناء ، فما زال واحد منهم يحمل الأرض البوار بنا عليها من الأوزار ، حتى أخرجها آدمى - كوبرنيكس - الى المدار ، وطار بها فى الفضاء كل مطار ، فهو من يومها كالريشة فى الأعصار ، لا تستقر على قرار .. ! قالها الثور واستمات . وقالها من قبله زملاء له ولم يستميتوا واستقال بعده بكل خوار أو حوار ، ما دام الليل والنهار ! » (٥) .

★★★

يشاهد الشخص المحورى فى قصة : « أحسن حمار » واقصة روسية فى فندق « كتاراكت » فيغرم بها . ويتم التعارف عند المسلة الناقصة . ويكون السبب حمارا الجامع . ويتواعدان على اللقاء فى القاهرة . وقبل الموعد المضروب بدقائق معدودات يطرق باب صديق له عرف بالثرثرة .

فلا يجد مفرا من اصطحابه الى الخارج متعللا ببعض العلل . وفي الطريق تظهر الفتاة فيهرع الى بيته تاركا صديقه . وتعرف الفتاة القصة فتستغرق في الضحك ويعود الصديق الى البيت فتواجه الفتاة بقولها : « الأستاذ نقل من هذا المنزل » . وتعود لتستأنف ضحكها قائلة : « انه لا يخلج » . لكن الأستاذ يرى انه خجل هذه المرة ، لأنه لو لم يخلج لسالها أن تصحبه الى منزل الأستاذ الجديد » .

ويقول الدكتور احسان عباس في تحليله لهذه القصة : « من الواضح ان « الحمار » أو « الحمارية » محور مهم في هذه القصة ، فالحمار كان صاحب الفضل الأول في تحقيق غاية الأستاذ ، ومعرفة الراوى بالحمار جملة تجعله على صلة بعالم الحمار ، ومن الطبيعي أن يكون بين معارفه حمار انساني هو ذلك الثقيل الثثار ، ولدى صمت الحمار الأول وذكا طبعه وأصالته في الخران يبدو والثاني في ثرثرته الفارغة وبلادته الاصلية على مفارقة مضحكة مع الأول . وهذه المفارقة - على الرغم من روحها الاستعملائية ، وتبهد السرد القصصى سعيا وراء الحيل لتحقيق اللقاء المرتقب - هي التي منحت القصة حيوية فائقة » .

ويبدو أن الدكتور عباس نسي أنه يشك في نسبة القصة الى صاحبها . وسبقت شهرة العقاد وعميقته حديثه عنها ، فجاه هذا الظن الحسن بها ، معتقدا أنها قصة قصيرة أصيلة تستند الى وحدة الأثر وتدفق الحيوية . والقصة - في نظرنا - لا تحتل كل هذا التحليل القيم . فهي لا تتخطى حدود الحكاية . وقد جاءت أحداثها المثيرة دون التفات من صاحبها الى المقابلة بين حمارين . وهو لا يوحى أو يومية بآية اشارة تهديتنا الى هذا الفهم . واذا كانت الحكاية تتكون من سلسلة حوادث ، فقد تكونت حكايتنا من حادثتين : حادثة اللقاء والتعارف بسبب حمار ، وحادثة التلاقى في الموعد المضروب وموقعاته . ولا رابط بين الحادثتين سوى شهوة الحكى التي تسعى اليه الأحداث لا القصة القصيرة .

ونحسب ان هذه الحكاية من مخزون الذكريات التي يحلو للعقاد أن يعرض علينا بعض بضاعته منها كلما سمحت المناسبة . وقد تحدث عن الحمار في بعض المناسبات ، واستخرج من المخزون حكاية عنها في مقاله : « ظلم الحمار » (٦) استدعتها المناسبة . فقد نشر بالصحف أن حمارا سرقه لص البهايم في بلدة « قويسنا » فامتحنه رجال الأمن باطلاقه في الطريق ، ليعرفوا صاحبه بالمكان الذي يهتدى اليه . واهتدى الحمار الى صاحبه بفير عاء . فتذكره هذه الحادثة بحادثة أخرى وقعت بعد الحرب

العالمية الأولى ، عندما كان يقيم بأحدى الحجرات المفروشة فى شارع
عبد العزيز :

« كان فى الشارع حانة تباع المسكرات من جميع الألوان ، لأن الفرق
بين أصناف الخمر جميعا فى تلك الحانة انما هو فرق الصباغ »

وكان من بين زبائنها رجل كسيح يشرب حتى يهذى فيضعه صاحب
الحانة على حماره ويتركه ليصل به الى البيت .

ولكن الحمار تعود أخيرا أن يذهب بعد خطوات الى قسم عابدين.
ليقف هناك ساعة ريثما يكتب المحضر اللازم لراكبه ، تنفيذا لحكم القانون
على من يقلقون راحة النيام بالصخب والصياح .

وفى ليلة من الليالى غلب السكر صاحب الحمار على لسانه : فنام
ولم يخالف القانون !

أما الحمار فلم يجد عن سكتة الأخيرة ، وذهب بالرجل الى القسم
لاجراء اللازم .

ولم يتمتع من موضعه الا باقناع شديد ، ربما تجاوز الحدود فى قانون
الرفق بالحيوان ! »

وإذا كان ثمة حمار آخر فى قصة : « أحسن حمار » فهو يكنى فى
الجملة التى أطلقتها الفتاة الروسية على سبيل المداعبة عنصفا أشار
« الترجمان » الى « الأستاذ » . فعندما قرب الضبى الحمار الى الفتاة
نخسه على سبيل الاستعمال « فكانت هى النخسة المباركة التى لم ينتظرها
أحد من الواقفين ، لأنه جمع وانطلق فى الصحراء ، وانطلق وراء الضبى
ليعيده الى الطاعة ، فوقعت الفتاة منهوشة ، وهى تقول للترجمان كأنها
تؤنب الفندق ومديره فى شخصه : أهذا أحسن حمار فى البلدة ؟ « فارتبك
الترجمان ولم يدري ما يقول ثم أقسم لها أنه لأحسن حمار » وإن لم تصدق
يا مدام فاسأل الأستاذ ! « فأغرقت الفتاة فى الضحك قائلة : « وما شأن
الأستاذ بهذا ؟ » .

وتتقرب هذه المداعبة من نكتة رواها العقاد نقلا عن مذكرات الدكتور
شاكى بك الخورى المطبوعة سنة ١٩٠٨ بمطبعة الاجتهاد فى بيروت .
وكان صاحب المذكرات أحد الطلاب اللبنانين الذين درسوا الطب -
برعاية الخديو اسماعيل - بمدرسة قصر العيني . وكان يحسن الفكاهة
ويقبلها اذا أصابته . وقد أصابه منها الكثير ، وضجر منه ،

ولكنه أحاله الى الطبيعة المصرية التي لا تملذ أحدا وقع في طرق القافية .
ومن فكاهته أن الطبيب الكبير « محمد علي البقل باشا » كان يلقى درسه
المشهور ، وكان من هيئته يخيف الطلاب فلا ينبس أحدهم بكلمة في
حصته ، ويخيف الموظفين بالمستشفى فيمنعون كل ضوضاء فيه ومن
حوله ، ولكنهم في ذلك اليوم سمعوا ضجة عالية يتخللها نهيق حمير
وصياح أناس هنا وهناك ، فنظر الدكتور البقل الى طالب سورى اسمه
بشارة وأمره أن يتعرف جلية الخبر ، فجاء بعد لحظة يخبر عن حمار
الباشا لم يدر كيف يلقيه وكيف يتكلم عنه وهو - في عرف الطالب -
حمار لا يمكن أن يشبه الحمير . قال : « ان سعاد، حمارك عندما رأى
داية مصطفى أفندي ابتدأ باللهيق . » ونظر الباشا الى صاحب
المذكرات يقول له سائلا : يا شاكر هل تمنحون الرتب والألقاب في
بلادكم لحميركم ؟ » قال صاحب المذكرات :

« نعم يا سيدي ، ولذلك نقول بشارة : يا بشارة أفندي » (٧) .

★★★

وقصة : « أحسن حمار » تدل على معرفة صاحبيها بطبائع الحمير :
« جمع على حسب العادة التي اعتادها كل حمار أصيل ! فان هذه الحمير
الاصيلة لا تعتمل النخس اليسير ، وقد تستحثها الى الجري بأقصى سرعتها
بجزء صغيرة في الركاب ، فتأتي بالسرعة التي يميز عنها الحمار البليد ،
ولو انتهالت على رأسه ألف عصا ، وانس على خاصرته ألف مهماز » .

والعناد يقدر الحمير ويدافع عنها ، كما نلاحظ عند قراءة مقالته :
« ذكاه الحمار » (٨) و « ظلم الحمير » . فهو يرى أن « غباوة الحمير » مثل
من أمثلة الظلم الذي يثبت بالاشاعة . فليس الحمار بالغبى ، ولكنه
عنيء ، اذا أراد العناد لأمر لا يفهمه غيره . وفرق بين الغباوة والعناد
وإن يكن عتادا غير مفهوم . فاما فيما عدا هذا العناد فالحمار « فقيم »
بمقاييس كثيرة من التي يقاس بها ذكاه الحيوان ، ومنها مقياس الأسماء .
فالحيوانات التي تفهم معنى التسمية ذات شخصية تدرك علاقاتها بغيرها
وتتفاهم مع الآخرين . والحمار لا يعرف الاسم الذي يطلق عليه . وليس
كذلك البقر ولا الغنم ولا الطير الذي لا يخطر على بال أحد أن يتهمه بسنة
اللفظنة والذكاء . فانك تدعو هذه المخلوقات بما شئت من الأسماء
فلا تلتفت اليك . ويرى أن الإصرار على طريق واحد قد يكون من أدلة
التخصوم على هذا الحيوان الضبور . « ومن أراد أن يبالغ في الانصاف
فله أن يحسب هذا الخلق الحماري من فضائل الثبات » . ويقسم

الحيوانات الى قسمين يرى أن يضافا الى أقسام الحيوان ، أو الى الأنواع ، وأشياء الأنواع والمائلات والفصائل والفروع : حيوانات مسلوحة الشخصية وهي التي تؤكل أو تقتنى قبل كل شيء للأكل والتموين . وحيوانات ذات شخصية تقبل التسمية وتحمل الأعلام ، وهي التي يتحرك بها الإنسان أو تتحرك معه ، ولو كانت من كلاب الصيد والحراسة وقطط التدليل ومطاردة الغيران .

لكن العقاد ينسى شهادته للجنس الحمارى عندما يثار . فيلجأ الى السب والقذف ويساوى بين الثور والحمار . وقد سأل سائل أن يحدثه عن الحمار وتاريخه ، وعن كلمة الفنان وعلاقتها في اللغة العربية بالحمار . وفي نفس الأسبوع وصلته رسالة أخرى تنصرف على الأكثر الى حمار « بريدان » . وتشاء الظروف أن يتجهج أحدهم على مجمع اللغة العربية ، ويسأله آخر يبدو أنه من أتباع السلطة ، فيثور العقاد ويقدم « التعليق » على هذه « الأخبار » على الرد على الرسالتين : « من الذى يترك الثور الثائر على اللغة العربية ويتكلم على حمار « بريدان » ؟

ومن الذى يتكلم عن الفنان الذى يسمونه فى القواميس حمار الوحش ويترك حمار العملة ؟

الثور الثائر على اللغة العربية وحمار العملة - الذى أثار الحركة فى البلدة الآمنة - كلاهما أحق بالسبق وأولى من حمار « بريدان » وبرسيمه بالتعليق .

وكلاهما له سر قد توأمتا الصحف جميعا على إخفاؤه ، ولم تنشر منه الا الجانب الذى يثير السخرية ويفعل على حقيقة الموضوع .

وحقيقة الموضوع كما علمناها أن الثور والحمار معا من أصحاب الرأى والنظر ، وأن الهجمة التى هجماها فى وقت واحد لم تكن قفزة طائشة من قفزات الحيوان كما يصورها بنو آدم المفترون بالآدمية فى زمان بطل فيه هذا الغرور ، ولم تكن جمحة شاردة من جمحات ذوات الأربع التى لا تحتاج الى شيء غير القيسد واللجام كلا . لم تكن قفزة ولا جمحة . ولكنها رأى أصيل ينبئ أن تصفى إليه طائعين والا أصغينا إليه فى يوم من الأيام كارهين .

ثم يتحدث عن الثور الثائر « صاحب المبدأ » مكثرا من السجعات ليثير السخرية كما سبق أن رأينا . وينتقل الى « حمار العملة » ليرى أنه أشبه بجمال السنجق . ويحكى لنا نادرة « جمال السنجق » بأسلوب حكاية النوادر :

« كان السنجق صاحب الجمل أمير الاقليم كله ، يطيعه الناس كما يطيعون جملته ، ويستمتع منهم هذا كما يستمتع منهم ذاك ، وكلاهما لا يستمتع لمن يقول ولا لما يقال »

وعاش الجمل في الحقول ، وطفى الجمل على الحمر والبغال والثيران والجمال .

وحارت فيه الايدي والعقول .

يد لا تستطيع أن تمتد اليه ، وعقل لا يهتدى فيه الى حيلة ، ولا يد من حيلة تحتال ، ومن حال تحول ..

وتفتقت الحيلة بعد حين .

وخافوا متفرقين فتشجعوا متجمعين وقدموا عليهم وكبلا يتكلم عنهم اذا بلغوا السنجق راكعين ضارعين خاضعين .

وكانوا ثلاثين ، فاصبحوا عند باب الديوان عشرين ، واصبحوا عشرة عند باب الحجرة ، واصبحوا عند الكرسي واحدا فردا ينظر وراءه فلا يرى وراءه ولا حواليه من أحد .. وهو الوكيل الشجاع الأمين ..

— ما الخبر ؟

— الجمل يا حضرة السنجق .

— وما للجمل ؟

— الجمل يا حضرة السنجق وحيد فريد ، بلغ سن الزواج في عزك وجاهلك ، ولا بد له من خطيبة قريبة .. والخطيبة القريبة عند هؤلاء ، يعودون بها اللحظة ان أمرتم باللقاء ..

وأمر السنجق باللقاء ، وعاد الوكيل الأمين الى موكله ، ليقول لهم ان أسماءهم مقيدة في الديوان ، فان لم يعودوا بالنساقة قبل أن يروح السنجق مكانه ، لم تبق منهم غير تلك الأسماء ! »

★★★

ويجره هذه الوثام بين الثور والحمار الى « ألف ليلة وليلة » . فيلخص القصة التي حكتها شهر زاد — قبل أن تبدأ لياليها الملكية — عن صداقة الثور والحمار في دار رجل من المطلعين على طلاس الحكيم سليمان . ثم يتحدث عن قصة « الحمار الذهبي » التي ألفها الكاتب اللاتيني

ديوليوس في القرن الثاني للميلاد وهي تبدو كما لو كانت قصة من قصص « ألف ليلة ٠٠ » . كما يتحدث عن كلمة الفنان وعلاقتها بالحمار .
 قيرى أن المتحذلقين هم الذين يحرمون إطلاقاً على أصحاب الفنون ، لأنها اسم حمار الوحش عند العرب كما يزعمون . وليس الفنان اسماً لحمار الوحش بل صفة يوصف بها لأنه كثير الخطوط . والفن من أسماء الخط وأسماء الفرع وأسماء النصب ، وكل شيء من الأشياء ذوات الأفاتين .
 وإذا وصف حمار الوحش بالفنان فكما يوصف بكثرة الخطوط أو بالسرعة أو بما شئت من الصفات . ولا يقال إذن أن صاحب الخطوط - مثلاً - ضقة لا يوصف بها الخطاط . أو أن السريع ضقة لا يوصف بها القطار .

وأول حديث للمقاد عن حمار بريدان - على قدر علمنا - جاء عرضاً أثناء قراءته لكتاب « التعادلية » . فقد تهكم على آراء توفيق الحكيم زميله يصحف « دار أخبار اليوم » قائلاً : « ان السلامة في رأى صديقنا الفيلسوف هي السير في وسط الطريق بين الرصيفين » لا على الرصيف الأيمن ولا على الرصيف الأيسر ، بل في مكان متعادل بين الرصيفين . ولا بد من الاستعداد قبل ذلك بثمرة الاسعاف ٠٠ ! » . وأراد أن يشبع الحكيم يتهكماته فانتقل الى حمار بريدان المشهور في التعادل بين حزمتي برسيم .
 فقد ضربوا المثل بحماره . وقالوا انه يهلك جوعاً بين حزمتي البرسيم عن يمينه وعن يساره ، اذا تساوت الحزمتان في اللون والمقدار والرائحة وسمائر المشبهيات والرغبات . وكان من المضحك أن يصور الفلاسفة حمارهم على هواهم ، وأن يتخيّلوه واقفاً على الحياد بين الحزمتين ، فلا يميل الى هذه أو الى تلك الا بمرجح في إحدى الحزمتين .

وهذه فلسفة لن يعترف بها الحمار ولن يعمل بها في ذلك الموقف ولا في موقف غيره ، لأنه لا يقف فيه على الحياد ولا يلبث أن يطالب نفسه بالاختيار بين شيئين لا بين حزمتين من البرسيم .

لا يلبث أن يطالب نفسه بالاختيار بين الأكل أو الموت جوعاً ، ومتى اختار الأكل فإنه ليأكل يميناً وشمالاً ولا يبالى ذلك التعادل المزعوم بين برسيم اليمين وبرسيم الشمال فإنه هو لا يقف على الحياد بين الموت جوعاً وأكل البرسيم حيث كان » (٩) .

لكنه يعود بعد أقل من شهر لينكر نسبة الحمار الى بريدان في مقاله : « بين ذوات الأربع » . ويبدو أن موضوع « التعادلية » لم يسغه لتحقيق النسب في مقاله : « فلسفة الحكيم » . وربما كان السبب ضيق المساحة المخصصة ، لأنه ينتقل في معظم يومياته من بستان الى بستان .

يقول العقاد ان بريدان « المسكين » لم يكن له حمار ، ولم يذكر هذا المثل قط في كلام منسوب اليه . وقد عاش بين قومه ، ولم يكتب لهم حرفا باللغة الفرنسية ، ففتح على نفسه باب الدعوى بالكتابة باللاتينية . وشاع عنه منذ القرن الرابع عشر أنه صاحب المثل المشهور عن الحمار بين الحزمتين ، أو بين الحزمة وجردل الماء . واختلفت الروايات ولم يختلف الرواة في اتهام بريدان . قالوا انه كتب ذلك في رسالته عن أخلاق أرسطو وحرية الاختيار . فاذا بالرسالة تظهر بعد حين وليس فيها حرف واحد عن الحمار ولا عن البرسيم أو جردل الماء . على نقيض ذلك ظهر أن الشاعر دانتي ، الذي عاش قبله ، ذكر هذه المشكلة وارتفع بها من الأرض الى الفردوس السماوي وافتتح بها نشيده الرابع في رحلة السماء ، وتحدث عن الحمل الذي يقف بين ذئبين يخافهما على السواء . وعن كلب الصيد الذي يقف بين غزالين ولا يجرى هنا ولا يجرى هناك ، وعن العقول الذي يقف بين شكين ولا سبيل بينهما لليقين . وسبقه فيلسوف المسيحية - توما الأكويني - ليبتل سلطان الحس على العقل والارادة .

الهوامش :

- (١) القصة العربية - أجيال - ٠٠ وأفاق ، كتاب العربي ، العدد الرابع والعشرين ، ١٥ يوليو ١٩٨٩ .
- (٢) مجلة العربي ، العدد ١٤٦ ، يناير ١٩٧١ .
- (٣) جريدة الأخبار الصادرة في ١٨ يونيو ١٩٥٥ ، وانظر : « فلسفة الحكيم » ، الجزء الأول من يوميات العقاد ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ١٩٨١ ، ص ١٠١ .
- (٤) الأخبار في ٢٦ أكتوبر ١٩٥٩ ، وانظر الجزء الثاني من اليوميات ، الطبعة الثالثة ، عام ١٩٨٢ ، ص ٣٥٩ .
- (٥) الأخبار في ٢ يوليو ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الثاني ، ص ١٤٧ .
- (٦) الأخبار في ١٢ ديسمبر ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الثالث ، الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، ص ١٦١ .
- (٧) الأخبار في ٢٢ مايو ١٩٥٤ ، واليوميات ، الجزء الأول ، ص ٣٥ .
- (٨) الأخبار في ١١ ديسمبر ١٩٥٤ ، واليوميات ، الجزء الثالث ، ص ١١١ .
- (٩) الأخبار في ١٨ يونيو ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الأول ، الطبعة الرابعة ، ص ١٠٤ .

الفصل الرابع

رؤى

الرؤى الزجاجية فى « الليل ٠٠ والخيال »

ينقش الضباب ، وتنضج الرؤى - عند معظم كتابنا الذين تأثروا بالموجات الجديدة فى نهر القصة - عندما نتكلم من لمة الخيوط المبعثرة ووصل ما شاء الكاتب لها أن تقطع ، أو تحديد مجال عمل الكابوس ، أو الحلم ، أو الوهم ، أو تأثير الأدخنة الزرقاء ، أو الحبوب المخدرة ، ومعرفة مدى امتزاجها بالواقع أو بعدها عنه .

ومع سهام بيومى فى مجموعتها : « الخيل ٠٠ والليل » يحدث العكس . اذ يتكاثف الضباب ، ويبدأ نوع من الغموض المثير يتسرب الى رؤانا عند انتهاء العمل ، لا مع بدايته ، أو أثناء سريانه ، فننظر الى الواقع « خلال زجاج مغشى ، نلعبه بالسنتنا ، ثم نبعث النظر دون جدوى . فتساقط الأمطار يظل مستمرا بالخارج على الوجه الآخر . تماما كما حدث بقصة : « الحائل » ٠٠ « عندما أخذ إيقاع المطر فى الخفوت ٠٠ أسرعته ٠٠ القيت الفطاء ٠٠ اقتربت من النافذة ، كان المقيض مغلقة بإحكام . وكانت قطرات ماء قد تكاثفت على زجاج النافذة ، أخذت تتجمع وتسيل فى خطوط مستقيمة . اقتربت منها بوجهى ، مررت عليها بلسانى ، لكن بعد أن أبعدت راسى وجدتها تسيل كما هى على الجانب الآخر للزجاج » .

الذين بالخارج ، يحاولون استطلاع الداخل من خلال الزجاج أيضا .

قصة : « المشاهدة » تتألف من ست قصص قصيرة جدا يجتمع بينها المقهى . القصة الأولى بعنوان : « المطر » كانوا يطلون على الميناء من خلال النافذة الزجاجية للمقهى . وكان رذاذ المطر يطير فى فضاء الزجاج ، فلا يرون غير خيال يتحرك على الجانب الآخر : « نهض وأخذ يخط بأصابعه على الزجاج ، وكنا نراه بوضوح من خلال تلك الخطوط ، ونرى الطريق وقد بدا معتما وخاليا من المارة ، والضوء ينبعث من خصائص نوافذ الأبنية ، وكان يبدو منهمكا وهو يخط بأصابعه على الزجاج ثم يتراجع وهو ينظر باتجاهنا من خلال تلك الخطوط التى يخطها بأصابعه ويعود ليخط بأصابعه

على الزجاج ثم يتراجع .. « ويرويه وهو يتكلم ولا يسمعون » . فى قصة الليل .. والخييل ، كسر الزجاج . وكانت ورقة الجريدة التى تغطى مصراع النافذة قد مزقت . وكان الهواء المتسرب من الخارج يجعلها تهتز بمصدرة خفيفا مستمرا ، فاستطاعت الفتاة الصغيرة أن تطل برأسها من النافذة ، وتب الأرض بقدميها خارجه ، كما تقوم الجدران فى هذه القصة مقام النوافذ المضببة : « كانت حركة المارة فى الشارع تنعكس على الجدران المعتمة مع الضوء القليل المتسرب من النافذة » . أخلت تراقبها على الجدران وهى تمتد خطوطا من الظلال تتحرك فى دوائر مستوية حتى تتلاشى مع إيقاع الأصوات » .

• خطوط المطر على الزجاج فى قصة : « الحائل » . وخطوط الأصابع المزالة للمطر فى قصه : « المطر » . وخطوط الظلال فى قصة : « الخيل » . والليل . • تتحول جميعا الى خطوط عذاب ، وخطوط من دم فى قصة : « الوليمة » . ولقد أحسنت الكاتبة صنعا عندما جعلت قصة : « الحائل » تنصدر مجموعتها . فهى المفتاح الحقيقى لكل السراييب المغلقة فى هذه المجموعة . اننا نرى الواقع من خلال الزجاج أيضا فى قصة : « التداييع القديمة » . وينتشر الزجاج على هيئة قلائد وثريرات وتحف فى قصص عدة فى : « الخيل » . والليل « وضعت حول عنقها عقدا » انتظمت حبات شفافة من الخرز الزجاجى الملون « وفى « المصالحة » كان يوجد بار بجانيه فى الركن شمعدان مذهب كبير الحجم يعلوه تاج من الزجاج المنقوش . كذلك تنتشر المرايا . وفى « الخيل » . والليل « تكون المرأة مغبشة ، كالزجاج المضبيب » .

• أزعج أن الاحساس بالحصار ، قد تولد عنه سهام بيومى بداءة ، من وضع المرأة ، لا فى الشرق ، وانما فى العالم ، وعلى مدى تاريخ الحضارة . فالمرأة محاصرة مرتين : مرة باعتبارها أنثى ، وأخرى باعتبارها بشرا سويا . فهى محاصرة حصارا مركبا ان صبح التعبير . يشى حديث سهام فى بعض الأحيان - بالحصار الأول . فى « المدن الزجاجية » نراها تقول : « تمر الأيام والمسافات ، تمتد خطوطا تتشقق تحت القدمين ، النظرات مسيطرة من الطريق ، يفلق الأب النسوافذ ، يلغى بالبنيت للداخل .. » . لكنها لم توظف هذا الوضع من أجل احساس نوعى ، وانما من أجل احساس وجودى . فنظرتها أعم واشمل من أن تقع أسيرة النوع أو البقعة المكانية أو اللحظة الزمانية . وهى تستبدل المنزل الزجاجى بالقوقعة . عندما تتحدث عن ولع الفتيات ببناء القصور على الرمال ، لا تسمى قصتها : « قصور على الرمال » وانما « المدن الزجاجية » . ومن هذه التسمية .. ومن خلال الرؤى الزجاجية المتتالية ، نشعر بأننا

أسرى أحلامنا وأوهامنا • وعندما تتكسر هذه المدن لا نعود الى الواقع ،
وانما الى منازلنا الزجاجية ، لننتقل اليه - ان أردنا التطلع أصلا - من
خلال الزجاج المضرب ومن خلف الزجاج تعود الحياة هي حياة فقيرة
مضنية ، لكنها مناضلة آملّة •

سهام لا تتسربل بالغموض ، أو تجنح الى الاغراب ، فهي تبسداً
واضحة ، وتستمر واضحة • أما ما يضرب الرؤى ، فهي النفس البشرية
الفارقة في برك الواقع الآسنة • نفس البرك التي عملت على تضبيبها منذ
تسيكوف حتى هينجواي الذي شبه القصة القصيرة بجبل الثلج • ان صبية
« الحائل » تعيش في بيت من زجاج ، لتستبنت في أرض غريبة •
فالباب أيضا من زجاج • ويذكر في القصة مرتين وهو يؤدي وظائفه
التقليدية : « كنت أسارع بالخروج من بوابة المنزل الزجاجية » •
« دلفت من بوابة المنزل الزجاجية » •

وهي « بوابة » وليست « بابا » لتوحى بالضخامة والرسوم ،
ثمة أبواب أخرى بالمجموعة ليست من زجاج ، لكنها جميعا تتسم بالضخامة
والرسوم في قصة المرضى يجتازان « بوابة حديدية » ويسيران في « عمر
طويل » ويصعدان « سلما حلزونيا » وفي : « المصالحة » يهبطان « السهم
العريض ذي الدرجات البيضاء » ويجتازان الحديدية الصغيرة الى « البوابة
الخارجية » وفي : « الوليمة » • • « فتحت البوابة محدثة جلبة ، ويجوار
كل مصراع منها كان يقف رجلا يرتديان ثيابا متشابهة » • كما تقابل
الأسبيجة والحيطان العالية والأبواب التي تفتح وتغلق والجدران الصماء
والممرات المظلمة والحجرات المغلقة • في « القاع الملحي » ندخل حجرة غير
مرتبة « طلاء الحجرة بأهت متآكل ، تجمعت قشور ملحية ناصعة على
الحوائط ضغطت عليها بأصبعي • تجمعت ذرات لامعة فوق أنامل • الرطوبة
تسرى في الحوائط ، تشع الطراوة في الحجرة » •

وشى ونسمة لا تقتصر على الداخل • فالملاحقة التصويرية الدقيقة
تشمل الطرقات والأبنية والأشجار والحصى والأثرية والحجارة • وعلى
هذا التصوير الخارجي في الحالين : خارج الخارج ، وخارج الداخل ،
للاماكن المغلقة والمواطن الطليقة ، يقوم فن القصة عندها : وقصتها - في
نظرتنا - تكاد تتكون من لبنة واحدة ، أو جملة واحدة ذات نفس ممتد
لا ينتهي الا بنهايتها • في الخارج مازال بناء الأسوار الحديدية ، والقلاع
انجديدية ، والقواقع الجديدة ، مستمرا • في : « التدايعات القديمة »
الحركة المتصلة لعمال البناء بدأت تهلأ تدريجيسا ، أخذوا يجمعين
الأدوات ، ويلقون بها داخل البراميل الفارغة • أخذ بعض منهم يسلط
خراطيم المياه على المبنى • تشرب القوالب المتراصة الماء بشره • تستحيل

داكنة ، تختفي الفواصل الأسمنتية ، ينزل قليل من الماء على الحوائط .
 سرعان ما تتشربه ، يرتد رشاش الماء عليهم ، يبلل التياب المنهثة ، يلتصق
 بالأجساد المتربة « وفي الليل : « كان الشارع مسربلا بالظلام ، وكان هيكل
 المبنى الجديد شاخصا دون ملامح . وفي أسفل المبنى كان ينبعث وهج
 نيران متراقص على الجدران . التف العمال حولها يصطلون بالدف ،
 بينما أخذ أحدهم يترنم بترنيمات خافتة « فلا يقتصر الخارج على الهياكل
 الشاخصة دون ملامح . ففي كل الغابات يوجد مكان للدف . . لل نار
 رمز الحياة . في : « القاع الملحي » يقف النخيل صامدا وكأنه يتحدى
 البوار : « الساحة الممتدة في مواجهة تبدو خالية ، يحيط بها بقعة
 أبنية متناثرة ، واطنة ، يبدو داخلها مظلمة خلال كوات ضيقة ، تتفرع من
 الساحة عدة طرق . لم أتبين على وجه التحديد الطريق الذي آتينا منه .
 في طرف الساحة الآخر تتجاوز شجرتا النخيل ، احدهما قصيرة ، تبدو
 قوية مستقيمة ، ذات جذع داكن ينتهي بسيط محمل بشمار حمراء ناضجة ،
 وأقرع كثيفة متشابكة ، الأخرى طويلة منحنية عند نهايتها باتجاه الأولى .
 فإذا كانت الغابات الأسمنتية المسلحة في تطاول مستمر يكاد يكتم
 أنفاسنا ، فإن رحلة الاخصاب ما زالت أيضا مستمرة اننا هنا نقف قبالة
 رمز آخر للحياة في استمرارها الدؤوب . هنا . . يوجد مكان أخسر
 للدف . للحنان ، يشمر شمرا حمراء كالشر . . كالنار .

والبرق وقوس قزح يشكلان عندها رمزا لوضوح الرؤية في :
 « الحائل » تمنى هذا الوضوح لكنه لا يأتي : « أخذ ايقاع المطر في الاسراع
 حتى تحول الى هدير مستمر ، ومازال صوت العازف الأعشى يتردد برتابة
 ووضوح مع صرير آلتسه المتلاحق . كنت أنتظر حتى يكف المطر عن
 السقوط ، بعدها أستطيع رؤية قوس قزح . . وهو يسرى لامعا بطول
 السماء . . بألوانه البهيجة . . يضيء برك المياه الصغيرة في الشوارع وكنت
 أتمنى أشياء كثيرة » (ص ١٢) . في : « التدايعيات القديمة » نظرت من
 خلال زجاج النافذة المفلق فرأت الحارس يقطع الطريق داخل معطفه
 الثقيل ، ثم وهو يقف ملتصقا بالجدار ، تخفي ياقة معطفه نصف وجهه
 الأسفل ، بينما عيناه تلاحقان فتاة تقطع الطريق بسرعة ، فتذكرت أنه
 لا يرفع عينيه عن المنزل ، وأنها كانت تشمر به يلاحقها في المرات التي
 غادرتها فيها . وعلمنا أخبرت زوجها بذلك ، فأخبرها أنه يحرس المبنى
 ويجلب العمال ، فأكدت له أن جزءا من مهمته مراقبتها : « انبعث ضوء
 سريع ثم غمر الحجرة ضوء حاد » (ص ٦٩) ومن خلال تحاورهما نعلم
 أنهما ينتميان الى جماعة مناضلة ، وأن أعضائها سوف يتواجدون عند أحد
 الرفاق لوداعه قبل سفره الى « العراق » . وأن الزوج يود ألا ينهب
 فتحدثه عن مقابلاتها لزميل آخر ، دعاها لتناول الشاي في « جرويبي »

وسأل عنه كثيرا ، وكان مسرورا للغاية ، وأنه انتهى من كتابة رواية جديدة عن فترة ما بعد السجن لا يجد من ينشرها ، وأنه مازال مترددا في موضوع السفر . نطق زوجها الذي ظل صامتا طوال حديثها عن هذا الصديق قائلا : « ما زال يحبك » . رغم كل ما حدث ، ورغم هذه السنوات لم تتغير مشاعره نحو « . وهنا : « انبعت الدوى مرة أخرى متتاليا . استمر الوصف للحظة بدت ملامحه أكثر حدة . دون ظلال في ثنايا الوجه ظهر أثر واضح لندبة قديمة أعلى حاجبيه » (ص ٧١) .

واللون الأحمر عندهما يقف متحديا اللون الرمادي ومشتقاته في : « القاع الملحي » تتبعثر أكداش الكتب في أرجاء الحجرة . وعندما اقتربت الزائرة من المتضدة ، وأزاحت الكتب المكدمة « تطاير غبار رمادي ناعم » (ص ٢٠) وفي : « المرضى » يواجهنا أشخاص يرتدون ثيابا رمادية . والتأكيد على اللون في مواضع عدة من هذه القصة يصيغ الجو كله به . ويجعل من ذوى الأردية الرمادية قوالب متشابهة . العجوزان اللتان سحبتهما في نهاية القصة الى غرفتها : « كانتا متشابهتين بدرجة كبيرة ، لهما صوت أجش ، لاحظت شعرا خفيفا يثبت على وجهيهما . لم أتبين تماما ان كانا رجلين أم امرأتين » (ص ٣١) لقد طمس التشابه حتى الملامح المحددة للنوع . وفي : « الوليدة » يتشابه الانسان والتمثال . عندما فتحت البوابة رأيت رجلين « يرتديان ثيابا متشابهة » أشباز لهما باللحول . وفي القاعة الكبيرة : « كان هناك أشخاص في ثياب أنيقة واقفين في كل مكان بالقاعة » فردت ثنيات ثوبى وجذبت أطرافه على ساقى . جلست على المقعد وأخفيت قدمي خلف قدمي الأخرى ، وظل الأشخاص الذين كانوا بالقاعة وقفا في أماكنهم ، بعد قليل تبينت أنها تماثيل بالحجم الطبيعي وعليها ثياب حقيقية » (ص ١٢٦) وفي نهاية المائدة التي تمتد بطول قاعة الطعام « كان يقف واحد من تلك التماثيل وعليه عباءة فضفاضة ويده مستندة الى عصا خشبية » سرعان ما تبينت أنه رجل حقيقي .

وإذا كانت مخلوقاتنا القاهرة قد اتحدت في النوع والمادة ، فإن مخلوقاتنا المقهورة قد اتحدت في المصير . في « المرضى » نجد قصة جانبية عن فتاة من النزلاء تحلم بعودة حبيبها . لكنهم ياملونها بفضاء ، ولا يتعاطفون مع مشاعرهما ، ويصرون على أنه حبيبها لن يعود .

في نهاية القصة تبدأ الراوية في ملاقة نفس المصير . فما أن قالت للأصبل صاحب الخليون عندهما من أمامها : « لقد رأيتها وكانت تنزف دما » حتى أمر الأردية الرمادية أن تسحبها الى غرفتها : « انسللت

من بينهما • شعرت بقبضتهما متصلبة على ذراعى • حاولت الإفلات ،
 دفعاى داخل الحجرة • وأحكما اغلاق الباب • خبطت الباب بقبضتى •
 (ص ٢٢) وفى : « الوليمة » ما أن بداوا فى تناول الطعام ، حتى سمعت
 صوتا ، كانت صاحبه تجلس فى طرف المائدة البعيد ، ورأسها يهتز •
 تلامس أصابع يدها بكف يدها الأخرى ، فى إيقاع خافت الصوت يأتيا
 كهدهمة بعيدة وقد كف الجميع عن الحركة ومازال الطعام فى الأفواه •
 أخذت الرؤوس تهتز مع وقعها الخافت والأنفاس تتلاحق وامرأة ضئيلة
 الحجم تهز رأسها بشدة مع الإيقاع الذى أخذ يتسارع : « تركنا أماكننا
 تباعا وتحلقنا حولها ودوت فى المكان دقات قدميها : أطلقت صرخة حادة
 وأمسكت بتلابيب ثوبها • شقت الثوب كاشفة عن نحرها وصدرها وهى
 تدور وتقفز • تفككت جملاتها وتناثر الشعر • تهدل الثوب عن كتفيها
 كاشفا عن خطوط داكنة وغائرة ممتدة فى جسدها • • تجمع فى المكان
 رجال يرتدون نفس ثياب الرجلين وأخذوا يراقبوننا • ثم أخذوا يقتربون
 منا ويحيطون بنا ، عندها دفع قبضته وهوى بها على المائدة وهو يطلق
 صيحته انقضوا علينا » (ص ١٢٩) وقد تمكنت الراوية من الهرب •
 وعندما توقفت بالخارج لتلتقط أنفاسها ، رأت « خطا غائرا » يمتد الى
 كتفها ودما يسيل • • ويلفتنا هذا الخط ، الى الخطوط « الغائرة الداكنة »
 الممتدة فى جسد المرأة الضئيلة ، فنوقن أنه الخط الأول فى نفس الطريق •

وتمتد الاشارات الموحية من قصة الى قصة ، لنرى - على ما نعتقد -
 نفس الشخصوى فى مراحل تالية • فى : « الهائل » كان الشاعر الأعمى
 يسير فى الطرقات عازفا على آله ، مرددا : « أنشودة الفارس الملمم
 الصامت » التى تتحدث - ولا ريب - عن المخلص - وتأمل فى المنقذ •
 وكان المغنى الأعمى يقتات على الصدقة : « كان الأعمى جالسا على جانب
 الطريق • أمامه طبق مملوء بالطعام وقد التفت حوله البنات والأولاد •
 اقتربت منه ودسست الرغيف بين يديه ، ربت على ذراعى • كان يتناول
 طعامه بعجلة وشراهة ، وتهتز رأسه الضخم مع حركة فكاه ، تنفص
 التجاعيد فى خديه ثم تنتفخان ككرتين صغيرتين ، عندهما يمد عنقه تبدو
 التجاعيد المترامية على رقبته ، تهتز نظارته ذات الاطار الخشبي الواسع
 والتبطين فى منتصفهما ، يمد يده ليشبها فوق أنفه » (ص ١٠) وعندما
 ينتهى العازف ذو البصيرة النافذة ، أو العراف الذى يرى الآتى بتوقه الى
 المأمول لا المتوقع ، يلهث بشدة ويتكلم بجوار الجدار ليلتقط أنفاسه •
 وفى بداية : « الوليمة » تشاهد رجلا عجوزا يتململ ، ثم يجلس بجوار

الحائط المتصل بالبوابة مسنداً عصاته الى الجدار . وفي النهاية تتعذر الفتاة الهاربة بعصاه وعندما نهضت لحتته مازال مكوماً في مكانه « بجوار الحائط » أحسب أن هذا العجوز هو موسيقى « الحائل » الأعمى بعد أن تحولت « آلة عزفه » الى « عصا » وتكوم كمادته بجوار الحائط .

وتعد الأغنية الصادرة عن الخارج أهم وسائلها للتعبير عن الأمل . أما في الداخل ، فالغناء تعقبه الخديعة ، والعزف دقات مهووسة ، والرقص ترد وانقيار . في الخارج كان الموسيقى الأعمى يغنى ، وكانت الصبغة ترقب « الفارس المثلث الصامت » خلال الحركات المتسعة ، والأيدى الملتهبة . خلال القامات المنتصبة ، والأجساد المتلاصقة . وفي : « المدن الزجاجية » يسرى الهمس بالكلمات « يحملها صوت الخنى الشاب عبر الفراغات ، فوق الطرقات والأبنية والحجرات المغلقة ، يتسلل عبر الجدران وبين صفات الكتب » . وفي « التدايعات القديمة » يغنى العمال أغانيهم الماثورة الأثيرة حول النار ، وتحدث الأغنية عن الحلم بالعدل ، الغربة ، والحنين الى الحنان . . . والدفء :

ضميني وأنا أضحك
ليل الشتاء طويل

المأوى والمنفى

تفرد « الغرفة » بالبطولة في معظم قصص « الغربية » التي تضمها مجموعة : « السقوط والعطش » (١) . وهى غرفة مهجورة تنقطع عنها المياه معظم أيام الأسبوع . وتقع فى قلب الصحراء بجوار ساحة مدرسة . فى الاصل كانت أحد فصول هذه المدرسة . ثم خصصت مسكنا مؤقتا للمدرسين عندما تعذر ايجاد مأوى لهم . وظل المسكن مؤقتا يرغم استمرار الإقامة فيه . يسكنها خمسة مدرسين فى قصة : « سحب الجدار الخامس » وسبعة فى قصة : « الرمال » دون سابق معرفة . وقد سقط حقهم فى التذمر بعد أن بات المدرس سلعة يحكمها قانون العرض والطلب فى سوق العمالة الدولى . ومن يجزئ على التذمر؟! « من أيسر الأمور هنا أن تكون مطرودا لسبب تافه ، وبدون سبب على الاطلاق » (الرمال ص ١٣٩) .

نشاهد هذه المجموعة فى قصة : « سحب الجدار الخامس » والصمت مسارهم الوحيد . يفرغ الحديث فى شئونهم ، فيتقاسمون فى استسلام . يلجأ كل منهم الى الانشغال بشئ ما . ولا يخرج هذا الشئ عن قراءة الخطابات ، وكتابتها ، أو فتح درج المنضدة وتأمل صورة فى بواض صدى ومخاطبتها ، أو ازالة قطع الطباشير المتناثرة على المنضدة واغماض العينين والذهاب بعيدا والهمس باسماء غير مسموعة ثم البكاء ، أو اطالة التحديق فى الفضاء . وفى كل لحظة تصدر أصوات تعبت بصلاية الصمت : صوت أقدام خارج الغرفة . . دقات الساعة فى المعصم . . حفيف الهواء رهو يصاحب حواف النافذة . كما يتكسر حينما ينزلق شعاع على الوسادة ، ويكتسب صوتا خفيا مع كل تنهيدة . ورغم هذا الصمت فئمة صخب فى رأس كل منهم ، يلجئ الشخص المحورى الى البحث عن غطاء يلف به رأسه .

والشخص المحورى المتوجه فى هذه القصص يرمز اليهم جميعا . قد يكون أحدهم أكثر احتمالا من غيره . وقد تتأرجح الأزمة بين نقطة البداية واحدى مراحل الاستمرار . . لكن نخر السوس ينذر بملاقاتهم جميعا نفس مصيره . كان قد كف عن العناد منذ زمن بعيد . كما أضحى فى الغربية — تعاطى الأقراص المهدئة : « كان العناد أحد أسلحته فى المقاومة . . لكن . . من يعاند فى خريف العمر . . الرمال الزائفة . . »

(الرمال ص ١٣١) زمان ٠٠ « قبل ظهور الآه ٠٠ فى حياته ، فى لحظات
البهجة بلقمر ، والرضا عن نفسه ٠٠ وعن العالم ، وحجراته ٠٠ كان يورد
صدره ويعرضه للصدمات » (محاكمة ص ١٢٠) فأصبح الآن يجرب الألم
الذى لا يعرف له اسما ، ويهم أن يلق الجدران برأسه المصدوع .

وفى هذه الحجرة توجد نافذة ، ينسبها الشخص المحورى بقصة :
« حصار » الى نفسه ، وتفتتح بها قصة : « سحب الجدار الخامس » .
« زجاج النافذة يمسك شعاعا متسللا من حافة سحابة » . وهذا الشعاع
هو الأمل الوحيد . لكنه شعاع واهن ضعيف لا يبذل رمادية الكون ، ومع
ذلك فسرعان ما يتبدد . يهبط الشعاع فوق الرأس المنكسر على سطح
المنضدة ، ثم تقشى بريقه سحابة غبار فتتخف التماثية . والافق البعيد
تغمره سحب داكنة ، لا تبهر ، ولا تتفرق . ويتخيل اليهم أحيانا أن السحب
تنحدر داخل الغرفة « وتشهد العيون كتلها الرمادية وهى تتلون بظلال
أحلام زائلة » (ص ٨٧) ويبحث أحد القاطنين عن شعاع النافذة الهارب ،
والنافذة تضمر وتضيق ، والقضاء يتخيل أمام الشخص المحورى كحائط
ممدود ٠٠ وهكذا يتوله الجدار الخامس للغرفة ، من سحب القضاء
المتكاثفة التى تصبغ الجو كله باللون الرمادى .

ونحن نستطيع أن نربط بين هذا الشعاع ، وبين « تلك الروح التى
أحبها أكثر من الحياة » فى قصة : « محاكمة » . ونخالها أمه التى يريد
أن يعود الى رحمها من جديد : « يعاوده صوت بالغ الاشفاق معطر من عالم
نقى وضاه ، من روح تلك التى أحبها أكثر من الحياة ، وفقدتها فبهتت
الحياة ، فى عالم غادر دفعه الى أن يهرب من غربة الى غربة ٠٠ ومن بلد
الى آخر ٠٠ صورتها أقبلت - اختفت - كشعاع الضوء العابر ٠٠ دخل
الحجرة ٠٠ الانفرادية ٠٠ الرطبة ٠٠ المغبرة ٠٠ أضاعها فى لمحة عابرة ٠٠
ثم انطمس الجاضر والمستقبل ، وبقي له منها الحزن الدفين ٠٠ والمعلن ٠٠ »
(ص ١٢٣) وهذه الأم الحقيقية على المستوى الواقعى هى وطنه على المستوى
الرمزى . هذا الوطن الذى ترك فيه قمره ، واستسلم لقهره : « ياتجوم
السما فى بلدى ٠٠ ضاع قمرى ٠٠ وأسلمونى لقهرى ! » (ص ١١٨) .

فى مجموعة : « الخيل ٠٠ والليل » لسهام بيومى ، وجدنا أنفسنا
ننظر الى الواقع من خلال نوافذ مغيشة الزجاج لكثرة سقوط الأمطار .
وقد صيغت هذه الرؤى الجو كله باللون الرمادى . وزعمنا أن احساسها
بالحصار قد تولد عندها من خلال وضع المرأة على مدى مسيرة التاريخ
الحضارى ، لكنها لا توظف هذا الوضع من أجل احساس نوعى ، وإنما
من أجل احساس وجودى . مع محمود العزب نشعر بأن احساسه

بالحصار قد تولد عنده من خلال الوضع المصرى فى عصر التيه ، لكننا نراه أيضا يتسلق بفريته جدار الوجود ذاته • وهو يخوض - عن جدارة - غمار تجربة حياتية رهيبه ، مصورا إياها تصويرا جديدا غاية الجدة على القصة المصرية •

ان وسيلتنا الوحيدة - فى زمن الحصار - للرؤية ، هى زجاج النافذة • لكن هذا الزجاج عند صاحبنا لم يعد زجاجا مقيشاً ، وإنما صار زجاجا معتما لا يصلح سوى لحلاقة الذن بعد كسر المرأة • بل انه يتحول فى النهاية الى جدار خامس طامس للرؤى • ويقود هذا الجدار السقف والجدران الأربعة الأخرى للزحف علينا وخنقنا بعد أن يصبح الجو كله باللون الرمادى • ويظل المؤلف يرصده تحركاتها وهى تتنادى وتنجوح بعناق يوشك أن يكتمل حتى يصرخ الشخص المحورى صرخة عالية تلفت إليه أنظار زملائه ، قبل أن ينفجر فى بكاء مرير • ومما يزيد هذه التجربة رعبا ، أن هذا الحصار الزاحف الخائف الخائف حصار يومى متجدد ، يبدأ عادة بالصمت الصاحب بعد الفراغ من الحديث • ويتتبع المؤلف بداياته مع هؤلاء الغرباء فيقول : « فى بداية العام أكثرنا من الضحكات ، واصطنعوها عند اللزوم ، ثم ••• تمزقت الضحكات ، واختنقت فى الحلق ، وتطانرت هاربة من العرفة ، وأسرف الصمت فى مرات حضوره ، واقتسمه شاردين ، وشاب كلماتهم القليلة انكسار حزين ، ودنا الوجوه متآخيا مع الصمت ، وكثر الالتفات الى تعاقب السحب فى القضاة القريب ••• » (ص ٨٦) •

وتشكيلات السحب تشكيلات مائية فى « سحب الجدار الخامس » ، أما فى : « حصار » فهى تشكيلات ترايبية ، وان تداخلت بعض سحب الغبار مع سحب الماء فى الأولى ، وبعض سحب الماء مع الغبار فى الثانية • والتراب فى الحجرة - كما تحدثنا « حصار » - ضيف مقيم ، يتكاثر فى تلال صغيرة مثير للشعور بالاختناق • والشخص المحورى يجلس الى النافذة يطوف بعينيه فى الفراغ الرمل ، وكأنه يعد حبات الرمل الهابجة قبل هبوب الريح • فإذا ما هبت الريح ، حملت معها ذرات الرمل لترمى على المدرسة • فتشيع ضبابا قاتما يحجب ملائح المنازل البعيدة ، يفصل الحى عن رؤية المدرسة ، وتنفضل الحجرة عن طاهر المدرسة ، ويتضاعف الضباب فى جوانب الحجرة ، وتبهت صفحة المرأة ••• (ص ١٠٦) •

وترجع صحبة العزب للسحب الى زمن الهزيمة النكراء ، الذى أعقبه زمن الغربة الغبراء • فى قصة : « أبو الهول يرور الميدان » ينلس أبو الهول فى زحام الاتوبيسات بميدان التحرير • وكشأن معظم كتاب

القصة المصرية ، نراه يرصد تحركات الكتل البشرية للحاق بالأتوبيس ، تعبيرا عن الاختناق والقلق . فاذا كان القطار شخصية روسية ، وخاصة في الروايات الروسية الرائدة ، والرصيف شخصية انجليزية ، والمقهى شخصية فرنسية ، فان الأتوبيس شخصية مصرية صميّة : « وجوه منهوبة النضارة ، شاحبة ، مجعنة الشعر . رؤوس محنية متعبة تتلفت بعناء باحثة عن فرصة موافية للركوب ، أجساد مغامرة تركض نحو سبابة وترمي بنفسها للهلاك ، أجساد أخرى تنتظر دورها ، تقف على اقدام واهنة ، متقوسة » (ص ١١) همت أن تسب وتلعن فاذا بها تجهش بالبكاء ، هلما على ابنها الذي يكاد أن يختنق : « وانحشرت المرأة .. وغاب صوتها ، وانعقدت سحابة سوداء ، تحت انطلاقات مثقلة بصرخات مكتومة تدوب في الهواء الساخن ، والمصادمات الخرساء والصاخبة » (ص ١٤) واذا كانت هذه السحابة تساهم في تذكية الشعور بالاختناق ، فثمة سحابة صيف ، ترمز - في نظرنا - الى اصرار أبي الهول على التخلي عن صمته ، وطرح السؤال الذي يؤرقه ، ثم تخليه عن السؤال في النهاية عندما وجد أن أنوفنا جميعا قد جعلت كما جدد أنفه . وقبل قراره بالتخلي عن سؤاله ، وحيرة الناس وتكهّناتهم عن سبب مجيئه الى المدينة واحتلال قاعدة ميدان التحرير الخالية ، واستفراجهم لاحتشاد الشرطة ومحاصرتها له وهو حارس الأبواب والأراضي الزراعية : « تفتتت السحابة الصيفية وتبخرت في الهواء الساخن » (ص ١٦) .

وداخل هذا الحصار ، نراه يحسد الحيوان على انطلاقه وتمتعه بالحياة انظرية . في قصة : « سحب الجدار الخامس » تروح قطرة صغيرة في ساحة المدرسة على مقربة من أمها : « تقفز القطرة في رضا . لا تتوجس خيفة من أحوال الدنيا ، وما تضره الأيام ، تدور في عالمها المحدود ، لا تبتعد يوما عن أمها ، تغمرها سكينه غير متوافرة عند سكان الغرفة ليس لها بطاقة مكتوب بها « مفتربون » لديها الساحة .. وأمها .. والفضاء المتسع بلا حدود ، حيث تسبح فيه طيور غير مهاجرة » (ص ٨٧) وقد لونت الغربة ملامحه ، فلم تعد القطرة تلاعبه ، وتتمسح به ، لعلمها ضاقت - كما يقول - بمبوسه ، فأثرت الابتعاد عن علوى العيوس .

كما نراه يتعقب الطيور وهي تسبح في الفضاء . وينتظر في كل يوم عودة طائرين يشقان الصمت الموحش ، وهما يندفسان الى عشيما فوق شجرة الساحة : « طائران بلا قيد ، وبلا غربة » . وعندما افتقدتهما ذات يوم سأل زملاءه عن أسباب علم عودتهما ، فاتجهت اليه نظرات واهنة

الى عشهما ، لاحظ أن أحدهما يبحث عن جناح الآخر ليلوذ به ، والآخر كئيلة . وعندما ظهر الطائران وهما يفردان « فى خفوت ونعومة » عاندين يعتمد كمن يتمنح ويتدل . وإذا به يصب عصارة تجربته المرة فى رجاء . اذ يصبح فى الطائر الآخر بلهفة : « لا تتركه .. لا تتركه » . وعلى الوجود .. ولأول مرة ، تظهر الإيتسامة .

وفى « الرمال » كان قد افترش الأرض متمنيا شريطا من الظل يهدأ من الجدار ، عندما سمع بالقرب منه همهمة حصان . كان الحصان مستريحا ينعم بطعام وظل ، رأسه مرفوعة كمن يتباهى بانتمسائه الى عالم الخيول « سهل الحصان . هم أن يحسده ، فاجاته حبات رملية هاربة من الخفرة ، زفر مختنقا ، عليه أن يعبر التل .. » (ص ١٣٢) ولم يستطع أن يعبر التل الا عندما استعار جناحي طائر : « حلق فى السماء المحرقة طائر شرئذ ، هم أن يساله كيف لا يختنق فى قسوة الهجير .. والوخلة .. » غاب الطائر ميتعدا ، تجاهل السؤال ، واستعان بجناحي الطائر ، فرد ذواعيه ، استند على الحائط باحثا عن تماسكه ، جر قسميه ، وأقبل على تل الرمال بغطى حذرة ومثابرة ، وراح يصعد التل بخطوات متهملة وثقة « (ص ١٤١) .

ومع « المرأة » يرتد الى الحيوانية .. الى هذا العالم الذى كان يحسد اصحابه . ربما هو جنين داخل الى البنية الأولى للجمتع الأرضى يحسد أن تسحب خارجه من الماء ، ولده عنده محاولته للفرار من العالم الذى خذله الى العالم الذى أنجبه ، كمرحلة سابقة على الدخول فى رحم الأرض من جديد ، وصيغة أخرى للعودة الى رحم الأم ، بالعودة الى الرحم الأضل .

فالحيوآن فقط هو الذى لا يرى صورته فى المرأة : الحيوآن فقط هو الذى يرى فى المرأة حيوانا آخر . وإذا كنا نشاهد الحيوآن - فى بعض الأعمال الفنية - يرى نفسه ، فيرجع ذلك الى أن أصحاب هذه الأعمال يفسرون ما يرونه من شعور فى الحيوآن ، على ضوء ما يفسرون به الشعور فى الانسان . أو أنهم يجنحون الى الرمز ، كما هو الشأن - فى اغلب الظن - مع : « حمار الحكيم » اذ يعود الراوى الى الفندق فيجد جشسه واقفا أمام امرأة طويلة لخزانة ملابس ، يتأمل نفسه مليا . « ويتابع الحكيم الحدث بما جبل عليه من خفة ظل ، اذ تقول الغادة الشفراء للراوى انه كاذ يحدث ثورة فى الطابق ، ولكنها ثورة لطيفة . فقد أخذ يسير فى البهو بكل اطمئنان ، داخل كل حجرة يجد بابها مفتوحا ، متجها تسوا الى كل امرأة يصادفها ، ليطيل النظر الى نفسه : « لقد سمعت قاطن الحجرة المجاورة يلغظ صبيحة دهشة .. فقد كان أمام بزاؤه يقعد رباط رقبته . وإذا هو يرى فجأة فى المرأة أن بين ساقيه جشسا .. »

صورته في مراتها بنير إن يعبرها التفاتا « فيقول الراوى : « يا له من أحقق .. شأن أكثر الفلاسفة .. ! يبحثون عن أنفسهم في كل مرآة ، ولا يعيرون الجميلات التفاتا ! .. »

مع محمود العزب يتحول الإنسان الى حيوان * اذ نراه في قصتي : « الوجه .. والوجه الآخر » لا يرى في المرآة وجهه ، وانما وجه آخر . وترجع صبيته للمرايا الى قصة : « صسوت النهر » . والمرايا في هذه القصة . كما كانت البداية - هي النهر . وكانت « الابنة » تحب النهر ، وتحب مصاحبة الصبايا اليه ، تتقمهن مختالة مزهوة ، وفي صفحة النهر تطل كل واحدة منهن ، تتبلى حسننها ، ومصاحبة وجهها . وفي حضرة « الابن البكر » اثير عطف الأم على صبايا القرية ، فاصدر أمره بجمع المرايا من « البيت الكبير » ومن بيوت الأعيان ، ووزعها ، على الصبايا . وحازت كل واحدة منهن مرآة خاصة . وعمت الفرحة وجوه الصبايا ، ووجوه أمهاتهن . لكن « الابن الثاني » يمنع الحب ، فتهمل الصبايا النظر الى مراياهن :

والمرايا في الأصل هي المياه ، والمياه التي تحين الأرض بعد موتها . بالتالى فالمرآيا الموزعة ترمز الى الأرض . ولا يخفى بعد هذه القصة السياسية . كما أن لها مفهوما أرحب . فهي تصوير لما يحدث في الأسر الإنسانية على مدى العصور . سواء أكانت هذه الأسرة هي النواة الأولى للمجتمع ، أم كانت المجتمع نفسه ، في إطاره الوطني ، أو العالمى . أما الابنة ذات الوجه الصبوح فتتفرد عن آتريها بمرآة أخرى ، هي : عيون الشباب .. « وتبصر العيون » ، ويطول الإبحار الى وقت متأخر . والنهر يصغى بانتباه ، ويظل النهر يصغى بانتباه « (ص ٨١) »

ويدو أن الارتداد الى الحيوانية لم يحقق له الهروب المنشود ، فحاول الهروب عن طريق التشيؤ .. وذلك بالارتباط بالجداد . اذ نجد الشخص المحورى في قصة : « محاكمة » يجلس اقترافه على البلاط المترب ، ويزحف قليلا مقلدا قطع الأثاث في زحفها الوائى ، تجذبه نظرة ثقب الباب ، ومسام جسمه تفرز نقط عرق ساخنة ، وتخطر على باله فكرة أن يربط نفسه بالمنضبة ، فلا يشده ثقب الباب « (ص ١٢٦) »



في الغربية يتوق أيضا الى إبحار العيون فى العيون . فالمرء - كما قال بقصته : « محاكمة » - يشفق للشكوى الى انسان يحبه « (ص ١١٨) » ولهذا نراه فى « حصار » يتعلق بالنافذة ، باحثا من خلالها

عن بغيته : « نافذته على الأفق القريب .. والبعيد .. من خلالها يصانح أشعة الشمس ، ويخاطبها أحيانا ، ويستغل النسمات ويستنشقها متنها ، وربما يرى في ضوئها شخصا ما .. عابرا للفراغ الرمل ، فيخاطبه متناديا دون .. موت كمن يقول له : أنا هنا ! » (ص ١٠٨) وهذه المخاطبة غير المسرعة تعبر بوضوح عن الانقسام الناشب أظافره بينه وبين العالمين الواسع لسماح أى صوت يأتي من الخارج . وصوت « يوق سيارة » ينيه في قصة : « محاكمة » الى وجود العالم الخارجى ، فيهرع متلهفا الى النافذة : « لم يجد أحدا !! الصمت راقد هناك في الفراغ الرمل ، والباب الحديدى للسور ساكن مستقر على صلاته ، يقاوم هزات الريح العابئة .. » (ص ١٢٥)

وتراوده أمنية أن يهرول .. يجرى طائرا مبتعدا حتى يلود بالمساكن البعيدة . ويأنس بوجود أهلها . لكنه يخشى أن تخذله قدماء ، ويعجز عن عبور الفراغ الرمل . فى : « حصار » يزم على اجتياز القسراع : فراغ الحجرة .. وطرفات المدرسة .. والمدرسة .. والساحة .. والرمل ، لتظهر منازل الحي .. والشوارع .. ووجوه الناس . وعندما يرى الناس سوف يقترب منهم .. يندس وسطهم . يمسك بيد أحدهم .. يضافحه . لا .. سوف يدعهم فى حالهم ، يثيرون الضجيج .. ويفرقون فى شئونهم اليومية .. فقط سوف يحتك بهم راضيا .. يلمسهم بيده .. كازاتراكي فى أخريات أيام حياته كان يريد أن يسعى فى الطرقات متسولا بعض الدقائق من عمر كل من يقابله ، حتى يستطيع أن ينجز مشروعاته الروائية . الشخص المحورى هنا يريد أن يتسول أيضا ، لكن ليس دقائق من العمر ، وإنما الود والألفة : « لن يصرح بحاجته الى الوجوه .. سيطلب القليل من الود والألفة .. لمدة بقية اليوم » (ص ١٠٣) ربما انتهت الوجوه الهواجس من غرابة طلبه .. فليصمت اذن .. يحتك بهم دون كلام . لكن حتى هذا الطلب عز تحقيقه . وظل المكان الماهول فى الحي القريب البعيد على حاله فى قصة : « محاكمة » كما ظل هو وحيدا فى مأواه ومنفاه : كان الناس يسبرون ويعيشون ، وينشغلون بشئونهم دون علم بوجود مخلوق واحد .. يجلس منفردا بنفسه مع سكان حجرته ، ومرآته المائلة ، يعيد البحث عن وجهه فى مرآة صديقته ، ولم تخطره بانقطاع صلاتها الحميمة » (ص ١٢٥)

وحتى عندما تحقق له الخروج من الحجرة فى قصة : « الرمال » ظل الحي على حاله ، وظل هو كما كان محاصرا .. ولكن بالرمال هذه المرة . كانت الرمال تدهمه فى أحلامه ، وعندما تزحف حتى تصل الى ركبتيه

يصرخ مستنجدا • وها هي تناوشه فى الفراغ المحيط بالمدرسة • كان قد جاء دوره فى الذهاب الى السوق ، وشمس الظهيرة تلهب صفحة الرمال • خطر له أن يغير اتجاهه فاستقبلته « رمال هائجة على متن ربح شاردة » (ص ١٣١) وعندما انتهى سور المدرسة وهم بالانعطاف تجاه السوق فوجئ بجرف عميق ، وبتل رملي عال كان عليه أن يتسلقه : « والمنازل القريبة غارقة فى هجعتها ، ولا أحد من مخلوقاتنا يحدق فى النوافذ نى غرباء الطريق » (ص ١٣٢) •

وكان فى : « حصار » يدور فى الحجرة ذاهلا ، تصدر عنه أصوات مبهمة • كان يوسعه أن يقاوم ما يخاليل عينيه ، لكنه أحس أن شيئا ما فى الحجرة ينتهك ثيابه • والمقعد تحته يتململ رافضا جلوسه • يلتفت اليه فيجده يرمقه بنظرة غاضبة ، ويتحرك هاربا الى جوار الحائط • ثم تتدافع قطع الأثاث القليلة لتتحلق حوله يحاول الهرب فتصطلق النافذة فى وجهه كما يعانده مقبض الباب • الدوباب الصاج يزحف بثقله بتؤده كمن يوجه القطن الأخرى • المرأة الوحيدة المسندة على تل الكراسيات تحلق فى وجهه • • تلتقطه وتغلق بروازها عليه • وجه من هذا ؟ نظر حوله باحثا عن أحد غيره • يطل من جديد فى المرأة : « وجه غريب يحتل صفحة المرأة • • بغير علمه ، يطوح بذراعه فى الشبورة الرمادية ، والشبورة هائمة ناعمة مرحة ينقلها الشفاف ، تغلف حواف المرأة ، لكن عمق المرأة صاف تماما يطبع الوجه الآخر • • » (ص ١٠) يهم أن يتوجه اليه ليخاطبه ، فتلتف المقاعد حوله فى حركة بارعة تمنعه • يرفع رأسه نحو النافذة ضارعا « باحثا عن وجه الأفق ، والأفق غائم بالريح الرملية ، يخفى الحى عن عينيه » (ص ١٠٧) •

وفى : « محاكمة » لا يجد الوجه الآخر وحده فى المرأة ، وإنما وجهان آخرين ، أولهما وجهه • يلمح رأسه فى المرأة كبراد شأى مقلوب يستعر فى النار • وفى مصمم الوجه الآخر تظهر ساعة صغيرة • هل هى مصدر تلك الدقات العالية ؟ • • « دقات متقافزة شبيهة بدقات الألم فى رأسه ، يصبح ليبدد صخب الدقات ، تجف الصيحة فى حلقة ، يقطب جبينه المظطب من قبل » (ص ٧١) يلتقط الفوطة ويمسح المرأة بعناية • شبح وجهه • هل هو وجهه هو ؟ • • يحملق أكثر • • يروعه ما فى العينين من فجوتين غائرتين • • ثم بقية • • الوجه الشاحب • • تذكره بوجه رآه فى جهة ما • • فى حلم ما • • وكان يبيكى بكاء مكتوما ، وبخاصة حين يختفى القمر ، ويتركه فى الظلام ، تطارده أشباح ليل غامض ، ونهار دامس • • وتجرحه هذه الأشباح من وجهه • • تحول له الى دمية • • تتلاعب بها ، تجرها فى ظلام قاتم ، ثم تصفعها لجراتها على

نيل القمر ٠٠ والتعلق به ٠ وتظهر بفتة صورة وجه حبيب ٠٠ وجه رقيق كالطيف الصابر ، كالقمر الذى يطل بين سحب كثيفة ٠٠ الوجه القمرى ٠٠ (ص ١١٨) يخفق قلبه فيطوق المرأة ، ويبحث عن الوجه القمرى فيفاجأ باستطالة وجهه ٠٠ وجه الدمية ٠٠ فى المرأة جامدا ، خاليا من الحياة ٠

وتتفاقم الأزمة الرهيبة المنهكة ، حتى يحس وكأن يدا تمتد اليه لتنزعه عنه ملاپسه ، فلا يتركها تسبقه ، وإنما يقدم دون وعى على نزعها قطعة قطعة حتى يصبح عاريا تماما ٠

صلاح عبد السيد فى مجموعتيه : « الجنة » و « غربة » يفرم يخلق شخوصه للملاپسهم ، لكنهم كانوا يخلعونها بعد خروجهم عن أطوارهم ، أو نتيجة فقدان التوازن ٠ أما الجديد هنا فهو أن ينزع الشخص ملاپسه ليحاول أن يسبق غيره فى نزعته ٠ أن هذا فى نظرنا يمثل التحدى الوحيد الذى تملكه الشخصية وسط بحيرة المداء التى تشعر بسقوطها فيها ٠

ونحسب أن قصة : « سحب الجدار الخامس » تتحدث عن مرحلة متأخرة من الأزمة وإن تقدمت بقية قصص الفسرية ٠ اذ تسبقها - فى اعتقادنا - قصتا : « حصار » و « محاكمة » اللتان جمعهما المؤلف تحت عنوان رئيسى واحد : « الوجه ٠٠ والوجه الآخر » ٠ فهاتان القستان تتحدثان عن حصار الأشياء ثم محاكمتها للشخص المحورى فى غيبة رفاقه ٠ أما فى الأولى فالجدران ذاتها هى التى أصبحت تحاصره وتزحف اليه ، وفى حضرة رفاقه ، وقد كانت فى الثانية ثابتة صماء : « يضطرب بشدة وهو يتذكر الجدران ، وخشى أن تكون متحالفة فيما يحدث أمام عينيه ، لكنه اطمأن قليلا حين وجدها ثابتة ٠٠ صماء ٠٠ على حالها القديم ٠٠ (ص ١٠٨) ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى يجلس فيها وحده ٠ فقد فرح فى البداية بعطلة نصف السنة ، وظل وحده راضيا بضع ساعات بانفراده ٠ وفى مرحلة أخرى يتذكر أنه كان يدور فى الجسرة أوقانا طويلة ، يقنى أغنيات شائعة ، ويجد فى مذاقها مشاركة مؤقتة ، ويخاطب من خلالها ذكريات بعيدة ، ثم يضيق بصوته وترنيماته ٠ وفى مرحلة ثالثة راح يخاطب نفسه والشمس ساطعة : « فليكن النور صديقى واليغى ٠٠ هذا هو شعارى ٠٠ فلم الحزن اذن ؟ » (ص ١٠٧) لكن الأفق يتلبد بالغيوم ، فيرحل عنه الضوء ، وتجاهه الجدران فيقدم على مخاطبتها ٠ ثم تحاصره الأشياء وتصطفق النافذة فى وجهه ٠ وثالث هذه المؤثرات أن المرأة التى رأيتها مكسورة فى « سحب الجدار ٠٠ » نراها تحتل مكانا بارزا فى الثانية والثالثة ٠ وفى ظننا أنها كسرت فى الثالثة محاكمته ٠

لكننا نعتبرها أولها من حيث زمن الكتابة اذ نراه يهتم فيها بتصوير رفاقه وتحديد أبعاد المكان . وتلك أمور تفرغ لغيرها في القصتين الآخرين .

وقد شغلته فيها أيضا المقارنة بين الغرفة والغربة . وانتهى الى دخول المادى فى المنوى ليصبحا كيانا واحدا متوحدا : « يمسك قلما ويكتب بلا هدف كلمة : غرفة . . يخطئ سن القلم ، يبدل حرفا ويكتب : غربة . . حسنا . . ما الفرق ؟ أتبدل حرف واحد يزيل الفرق أم يعيد للكلمة دقتها ؟ أهما مختلفان أم متقاربان ، أم متآخيان ؟ أيهما أسبق فى الظهور ؟ . . هل يصح التآخي بين الحرفين ؟ يتحسس جدران الغرفة كمن يبحث عن كنه الحرف المتغير . . » (ص ٩١) .

لقد حقق محمود العزب فى هذه الرباعية : « سحب الجدار الخامس » . . « حصار » . . « محاكمة » . . « الرمال » ما لم تمهل الأيام موباسان لتحقيقه . كان موباسان فى أواخر أيامه يرى المناضد والمقاعد والمصابيح وقد صارت حيوانات تسعى دخولا وخروجا من الغرفة ، وتنزل على الدرج ، وتسير فى الطرقات . وكانت بلايين الجرائيم مسرعة فى دمه وكأنها فى استعراض عام ، فاذا ما وضع قدمه على الأرض ، فسرعان ما يقفز الى أعلى . وبعد ساعات قليلة من ليلة رأس السنة ، شق حلقة بموسى ووقف يحلق فى المرأة مبتسما . وعندها هرع خادمه الى الغرفة صائحا . قال له فى هدوء :

— ارايت ما فعلته بنفسى يا فرانسوا . . لقد شققت حلقي . . انها مسألة جنون . . جنون مطبق .

☆☆☆

السؤال عن الأحوال

يعود بنا محمد كشيك - وهو ينشئ عالمه الصوري - الى تخلق الخلية الأولى بجوار الماء . والمرجح أن الحياة الأولى نشأت في ضحاح السواحل ، لاختلاط الماء بالطين ووصول أشعة الشمس الى القاع . والمخ الاغريق والعرب الى نظرية التطور بحسب الفنان وظنه . وأينا ذلك عند أرسطو ولوكريوس وعلماء الاسكندرية وابن طفيل وابن مسكويه . ويقول القزويني في : « عجائب المخلوقات » .. أول مراتب هذه الكائنات تراب ، وآخرها نفس ملكية طاهرة - فان المعادلة متصلة أولها وآخرها بالنبات . والنبات متصل أوله بالمعادن وآخره بالحيوان . والحيوان متصل أوله بالنبات وآخره بالانسان ، والنفوس الانسانية متصل أولها بالحيوان وآخرها بالنفوس الملكية .

ويستهل محمد كشيك قصة : « ميلاد » بقوله : « أصبح الآن مثل كائن يطلب الحياة ، لم لاحظ التبدلات اليسيرة التي راحت تحدث ، بينما كنت أرضه بالماء .. » . والرش بالماء - كما هو معروف - طقس ديني عرفه الفراعنة بالاستحمام في النهر المقدس ، وعرفته الديانة المسيحية في التعميد . وهو - في الحالين - بداية الميلاد الحقيقي للانسان . قبله كان ضالا ، وبه اهتدى . وفي القصة يمتزج التخلق الطبيعي بالطقس الديني حتى يصيرا شيئا واحدا . فتستمر التحولات الى أن يظهر الكائن بشكل مختلف تماما . ويرصد الراوي التحولات حتى يتمكن الرأس من البزوغ : « كانت باقي الأطراف ما تزال عالقة ، تجاهد للانفلات من الصندوق » الذي امتلا حتى الحافة بالماء والأوراق والتراب والطين .

وفي قصة : « النهر » تريد « الحياة » أن تعود - مرة أخرى - من حيث آتت . وإذا كان النص القرآني يقول : « وجعلنا من الماء كل شيء حي » ، فالإله يعود كل شيء حي . طلبت منه أن يحملها الى النهر فحملها . كانت خفيفة مثل طفل « وبدأت النباتات تزداد كثافة بينما راحت الشجرة تتجمع وتتكاثر ، وكان كل شيء يبدو معلقا ، ضبابيا ، يتمتع بهشاشة مطلقة ، وكانت الأبنرة تتصاعد ، والرائحة المألوفة للبحر تزداد تدفقا » . سمع صوت الحشرة فانزلها . اسبلت عينيه علامة رضا ترتسم فوق وجهها . « صار الجو أكثر صفاء ، بينما استمر وشيش الموج ، رفي

« السماء ظهرت تقاطع سوداء ، راحت تكبر لطيور محلقة ، ازداد عددها حتى أصبحت مثل غمامة سوداء ، وفجأة بدأت أصواتها المؤمية الناعبة ، تتغلغل بأصداؤها لتلف الشاطئ الممتد الكبير » .

وعالم كشيء عالم مائي ، بكل ما يرمز اليه الماء من حياة وموت . وهذا الماء يتخذ - عنده - صورا شتى . وفي الاغلب الأهم يكون على هيئة نهر . . انه نهر الحياة ولا ريب . في لوحة : « الفرق » تتلمس الحياة والموت ، ويتصارع البقاء والفناء . الفتاة تريد أن تظل قرب النهر ، ولا تشعر بأي خطر في جواره . والفتى يفزع الخطر الداهم : « وكانت النافذة قريبة من النهر الى الحد الذي يمكنك أن تمد يدك فتلمس المياه ، أخبرتها أن التواجد بهذا المكان صار خطرا ، فالمنسوب يرتفع في كل لحظة ، وسوف نصبح ان لم نسلح مهددين بالغرق ، لكنها تبسم ، تطلق ضحكها الرائقة . . تميل على النافذة ، وتشير الى الأولاد الذين يسبحون عرايا ، يهللون ويصفقون ، وصارت المياه ترتفع وترتفع ، فيما لم أتكن من اقناعها بالمفادرة ، وأصبحت أشد حماسا ، وهي تشير الى أسراب الأسماك الكبيرة التي بات بالوسع امساكها ، وكنت أتب في مطرحي كلما اندفعت مويجة لتثير الرذاذ الكثير ، ثم أشم الرائحة المتدفقة التي تهب من النباتات الطافية ، وصار الماء أمامي بمحاذاة النافذة ، فتوسلت اليها ، لكنها لم تعبأ ، وراحت تراقب بفرح طفولي النوامات العنيفة ، بينما أتابع بفزع تحركات المياه وهي تندفع مثل الشلال لتزيح من أمامها كل شيء » .

القصة التالية لقصة : « ميلاد » هي قصة : « الموت » . وعنوانها : « الصندوق » . وإذا كان صندوق « ميلاد » يمثل « الرحم » فصندوق « الصندوق » هو « اللحد » . لا نعرف لمن يتوجه الراوى مع خالته ؟ . . دائما لا نعرف ، ولكننا نحس . فالكاتب لا يعبأ بتجديده الصلة ، وإنما بالصلة . . لا يطرئ العلاقة وإنما بالعلاقة . وللقارىء - من بعد - أن يتكهن بالصلة . وقد يراها قرابة أو صداقة أو زمالة أو رفقة طريق أو أخوة في الإنسانية . وقد يقول ان الفتاة في « النهر » و « الفريق » زوجة الراوى ، وإن من يتوجهون اليه في « الصندوق » والده أو خاله . كل ما يفصح عنه الكاتب أن الراوى أبدى رغبته الى خالته في رؤيته بعد مضي فترة طويلة . أمسكته من يده ، وسحبته عبر الدهليز المظلم ، وحين فتحت الباب تدفق الضوء غزيرا - لاحظ المفردات المائمية مع الضوء : التدفق والغزارة - وهناك كان المنظر ساحرا . والأشجار في كل مكان ، المياه تندفع من باطن الأرض ، تسقى النباتات وأشجار النخيل المثقلة بالثمار .

وكانت الخالة تسرع ، والراوى من ورائها ، حتى وصلت الى صف من اشجار الكافور ، فاتجهت ناحية الشجرة الكبيرة ، ومالت على الأرض اللينة . وحين عثرت على الصندوق دفعته فى الهواء ، وأخرجت الفتاح من صدرها : « اقتريت ونظرت من فوق كتفيها ، فرائته ، لم يكن هناك أى شئ تغير ، ملامح الطفل الذى لم تفارقه ، تلك الابتسامة الوادعة ، ذقنه الحلينة دائما .. لكن حجمه أصبح صغيرا جدا ، الى الحد الذى أمكن وضعه داخل الصندوق » .. ربما يتحول الجسد - داخل الصندوق ، الى بذرة تنمو وتثمر من جديد . ولقد أظلمت الدنيا بعد هذه الزيارة .. ربما لأن عملية التخلق تتم فى ظلام الرحم ، سواء أكان رحم الأرض ، أم رحم الكائنات فوق الأرض .. وربما لتجدد الاحساس بالفقء .. وفى طريق العودة كان النسيم يهب فائرا ، وصارت الاشجار أكثر كثافة ، وراحت النؤابات تهتز بعنف ، وتساعد ذلك العبير القوى لاشجار الكافور ، وتسلسل المساء سريعا ، بحيث لم يعد بالإمكان رؤية الكائنات الدقيقة وهى تتوارى بحذر خلف الاشجار البعيدة العالية .

٢٢٨

ويقابلنا طفل « الصندوق » فى قصة : « النهر » حين تصبح المشرفة على الموت « خفيفة مثل طفل » ، ومفتتح هذه القصة نفس مفتتح سابقتها . يستهل الكاتب « الصندوق » بقوله : « قلت للخالة أريد أن أراه .. » . ومفتتح « النهر » يحمل طلبا أيضا : « فى الصباح ، لم تكن كعادتها ، ظلت نائمة حتى وقت متأخر ، وحين صحت لم تتناول أى طعام ، قالت : « خذنى الى النهر .. » . والرحلتان متشابهتان . فى المقطع الثانى من « النهر » يقول : « كأنها متاهة واسعة ، نباتات الهيش الكثيفة تطلع من مكان ، والروائح العطنة تتخلل مسام الهواء . وبين الحين والآخر تمرق ظلال لكائنات تتحرك بخفة فوق القنوات الكثيرة المعشوبة ، وعبر الردهات المتعرجة تهرب السحالي الفزعة ناحية الحوايط الآيلة .. » . وفى الختام يعزف لحن الموت الذى تكلمه الطيور بالسواد .

وفى : « زيارة » يتعاقب الموت فى أبشع صورة ، والحياة فى أبهى حلة . وترمز « الصناديق » الى الموت هنا أيضا . والحياة هى الحديقة الملحقة بفناء المستشفى . أما دار الفناء فتتمثل فى « المبنى الكالح الكبير » . وفى الحديقة يقف البستانى بملايس تشبه ملايس المرضى يمسك خرطوم المياه ، ويروى بحرص أحواض الزهور . وكانت القطط الكبيرة الضخمة تجرى وسط الممرات . كان البستانى يكره هذه القطط : « أصبحت مثل الوباء ، لا تجىء الا بعد العمليات ، تقف خارج المشرحة أو بجوار الصناديق .. تنتظر .. » . وحين يتم إغلاق الباب ينحن ليواصل

تنقية الأرض وتهذيب النباتات « بينما تستمر القطة التي أتبعها الشبع في السير عبر الممرات ، تنام تحت ظلال الأشجار ، ترأب بفضول المياد الذي سوف يفتح فيه الباب مرة أخرى » .

وتواصل اللقطات ، ويظهر « الصندوق » مرة أخرى في قصة : « الشمس الكبيرة » ، وتعد امتدادا لسابقتها : « تهيزات » و « الشجرة » . وتبدأ هاتان القستان برؤ العطف ، وكأنهما معطوفتان على ما قبلهما . والملاحظ أن القصة الأولى بالمجموعة ، وهي قصة : « الفرق » تبدأ برؤ العطف ، مما يعطى إحاء بأن المجموعة كلها تنمة لحديث سابق ، وليست قصة الفرق وحدها . وهذا الإحساس يتأبنا كلما أوغلنا في القراءة برفق . فهي مقتطفات مقطعة من لحم الحياة ، لها ما سبقها ، وما يمكن أن يلحق بها .

وما قبل « تهيزات » و « الشجرة » كانت « زيارة » . ويستهل الكاتب : « تهيزات » بقوله : « وكانت المياه تصطبغ اثر الدوامات المتوالية التي تصنعها الأمواج المتوحشة » . ويبدأ « الشجرة » بقوله : « والبنت التي تحرك كتفيها الصغيرتين ، وكأنها ابنتى » . تقع ، ثم لا تلبث أن تتساند وتقوم لتعاود الحركة من جديد ، وكأننى أغوص في محيط من الماء ، أرفع يدي عالياً ، فلا تطول سوى الهيش والنبات ، وعلى السطح تطفو القناديل ، وأنا أوصل الهبوط لا يعوقنى شيء . والحياة من حوله تنتشى بالهجة ، وتمور بالحيرة ، وهو يهبط الى أسفل . يرى ابنه الصغير يرتدى جلبابه النظيف « يدور في فضاء أبيض كالجليب » . ويسمع أصوات الموسيقى والأغاني المألوفة التي كان يفتيها في الماضي ، وأمامه يهدل الحمام داخل الأقفاص ، ويرفرف بجناحيه ليعلم صفاره الطيران « وكأننا كنت نائبا أو نعيان ، فلم أشعر بذلك الأملس الأرقط الذي يسعى نحوى ، يهبط من بين الشجر الأخضر الوريث ، وكأننى كنت وحيدى فلم أنتبه لصوت الفحيح ، وتلك الحركة المبالغية التي جاءت من أعلى . وكأننى أغوص في محيط من الماء ، أرفع يدي عالياً ، أحاول أن أمسك بأى شيء . لكننى كنت أوصل الهبوط ، وصوت الأولاد ، أسمعههم وهم يغنون ويتصايحون » .

ويبدأ كشيك قصة : « الشمس الكبيرة » باللحظة الآنية : « الآن أصبح بإمكانى رؤية كل شيء » . وكل شيء يبدو ناصعا مبتلنا بالحياة : « فقط الصندوق هو الذي كان يضابقنى ، فلم يمد يده يسعى التحرك لأكثر من بوصة واحدة ، وكانت قدمى تؤلنى ، ويدائ مضبوطتان لا يمكننى أن أحرهما في أى اتجاه ، ورأيت ابنتى الصغير يجلبابه الأبيض ينظر ناحيتى

ويحاول أن يكلمنى ، وكانت ابنتى الصغيرة تبكى ، تذهب بسرعة ناحية الباب الموارب ثم تعود ومعها كوب من ماء ، لم أعرف هل كنت يكلم ملابسى ، أم عاريا متجردا ، لكنى كنت أدرك كل ما يدور من حولى .

ان التهيؤات فى « التهيؤات » والحلم فى « الشجرة » يتحولان الى ما يشبه الحقيقة فى « الشمس الكبيرة » ، وان كنا ما زلنا نتحرك فى اطار الحلم . . والراوى ما زال يتحدث : « أرى شجرة الأكاسيا الوحيدة ، وهى تحاول أن تلقى بزهورها الحمراء ، وأفرع اللبلاب التى أسقيها كل يوم ، وكانت هناك تلك الرائحة التى أعرفها جيدا ، ونسائم ما قبل المساء ، ثم هذه الشمس الكبيرة الملونة ، والتى كانت تتأهب للرحيل » . لقد سمعنا لحن الموت فى قصة : « الصندوق » ، وهما نحن نتأهب لسماع لحن الرحيل فى قصة : « الشمس الكبيرة » .



أطلق محمد كشيك على مجموعته مصطلح : « نصوص » وسماها : « أحوال » ، فهى فى رأيه - نصوص تخرص على تشكيل أحوال . وقسمها الى ثلاثة أقسام أو مجموعات سمي كل مجموعة منها « حالة » . والحالة الأولى : « تهيؤات » والثانية : « زهور شتوية » والثالثة : « صحارويات » . وتتداخل المجموعات . وتعد الثانية - فى نظرا - همزة الوصل بين الأولى والثالثة ، فيها أعمال تنتمى الى الأولى ، وأخرى تخوض تجربة الحرب المريعة مع الثالثة . وتتألف الأولى من ستة وعشرين عملا يتسم بالقصر ، وقد استضفنا بعضها كاملة . والثانية من اثني عشر عملا ، والثالثة من أحد عشر ، وتطول نسبيا . ويشير المؤلف الى ما نشر بالمجلات الثقافية منها ، وأقدمها يرجع الى عام ١٩٨٣ ، وأحدثها الى عام ١٩٨٦ . ونشرت بمجلات : ابداع ، أدب ونقد ، الطليعة الأدبية ، الأقلام .

وتتراوح أعمال المجموعات الثلاث بين « القصة » بكل عناصرها وخاصة عنصر « الجدوة » وبين « اللوحة » و « التأمل » . ونحن لا نستطيع أن نخرج اللوحات أو التأملات من نطاق « اللحظات العابرة » التى هى دعامة القصة القصيرة . والجو الذى نعيشه بين لحظاتها - وخاصة مع « تهيؤات » - جو بدائى ما زال الانسان يخطو خطواته الأولى لاكتشافه . لهذا تكثر الروائع العطنة ، والمياه الآسنة ، والتراب ، والطين ، والأشجار الكثيفة وتجمعات الهيش ، والأسماك المتوحشة ، والشعابين والسحالي والكائنات الدقيقة والطيور ، والكهوف والممرات والشواطئ الحجرية ، والدرجات والسلالم و « الحجرات الواسعة التى تساقط عنها الكس . فتشققت الجواظ وبان عظمها ، بينما ارتفعت أزاهير برية صفراء نبتت

خلال الفتحات الصغيرة ما بين البلاطات « (النهر) » وأحيانا ، يلتفت الى أشجار الزينة ، والحلائق المنسقة « ولوحات المناظر الطبيعية داخل اطاراتها ، و « الأصص المليئة بالنبات والزهور معلقة تتأرجح فى الهواء » و « النباتات ذات الغصون التى تتدلى معلقة بين السماء والأرض » فوق سطوح المنزل الواسع (الاحتمالى) .

والراوى فى قصة : « المغنية » ينقلنا الى غابة حية داخل حجرة من خلال لوحة معلقة على الحائط : « كنت أذهب الى المغنية كل يوم فى « البنوار » . وكانت هى تمسك بيلى ، تأخذنى معها الى غرفة الملابس . وفى الغرفة كانت المراوح المعدنية تنثر ، فيتدقق الهواء ، وكنت من خلفها - ألح الشجيرات والثمار الناضجة « والأفرع المدلاة ، وكان الهواء يهب بقوة، والنزلات التى تنهب المدى ، لا يستطيع الاطوار الخشبي القديم أن يوقفها عن المدو » .

وفى « الزنجية » يقدم الكاتب لوحة شقيقة لليل ، تذكرنا بقول بشار ابن برد : « ليلتى هذى عروس من الزنج - عليها قلائد من جمان » . غير أن ابن برد لم يتعد الوصف الى التصوير ، رغم اغفاله أداة التشبيه . أما كشميك فينقل الينا الاحساس فى صورة تلعب فيها الدراما على أوتار الدهشة : « هى الزنجية التى تستحم ، عرفنا ذلك من النافذة المضادة ، وذهبنا كلنا الى هناك ، رحنا نلف وتدور حول المكان مثل فراشات هائمة ، فبعد زمن طويل ننتظر مثل هذا اليوم ، وتفتتح هى النافذة قبل أن تستحم، نشاهد النهى الممدود ، والحلقة الغامقة التى يحجم كرة صغيرة . نصفق فى الخبيشة ونهمل ، تبتسم هى وتظهر أسناتها البيضاء شديدة اللمعان ، تفتح نافذة الشرفة على آخرها ، نصفق عاليا « ونشب على أطراف الأصابع، ونراها حين تذهب الى وسط الغرفة ، تنزع قميصها الشفاف ، وتصير عارية تماما ، تأتى بالوعاء الكبير ، وتملاه بالماء الساخن الذى يتصاعد منه البخار ، وما أن تنتهى حتى ترتلى قميصها المشغول بالترنر وبالخرز الملون ، نشب أكثر ، نحاول أن نشاهدها وهى تصعد على السلالم الخشبية ترتقى الدرج لتصل الى السطح ، تتوجه ناحية المظلة الخشبية ، تجلس على المصعد الدائرى ، تخرج المرأة وأدوات الزينة ، تمشط شعرها الأكرت المنفوش . وقبيل الفجر كنا نشاهد أسراب الكروان حين ترفرف قليلا ، وتحط بالقرب منها ، ثم تبدا فى التسيب الجميل الى مالك الملك ، ويحل الصمت العميق ، ويسود خشوع ، وتتملكنا الرهبة ونحن نرى الأعداد الغفيرة من الهداهد الملونة ، تقترب منها تمشى بتيه وخيلاء ، بينما الزنجية تبتسم للضوء الذى بدأ يبرز وسط طبقات الظلام » .

لا يصور كشيء صراعاً يدور بين النور والعتمة ليزيح إحساسها الآخر كما يقر في أذهاننا منذ القدم ، وإنما يجعل الليل يقتسل ويتزين لبشائر الفجر ويبتسم للنضوء ، والصورة - كما نرى - أبغى من أى تعليق - ولكشفك عدة دواوين بالعامة المصرية . وأهم ما يميز هذه المجموعة قدرته الشاعرة على الرسم بالكلمات . ولا يقتصر رسمه على رصد الظواهر الطبيعية . ففي لوحة « المقهى » يصور جامعى القمامة فى رحلتهم اليومية . وساعة الراحة هى البؤرة التى تتجمع عندها وتتفرق خيوط الرحلة . ونتعرف عليهم دون أن يذكر لنا من هم من خلال إشاراته لمعالم مشوارهم حتى « الشق العتيق الذى تم تجهيزه بمهارة فى وسط الصخر » . ثم العودة .

وفى لوحة « الجزيرة » تبدو الطبيعة براقية متوهجة ، والإنسان على سجيته ، فى عمل فنى دقيق روعيت فيه كل التفاصيل الموحية . وكانت غاية الكاتب رصد الظواهر باعتبارها فعلا أديا لا حدثاً وقتياً طارئاً . الحدث الوحيد يسجله بعد انتهائه فى البداية : « الاصبع المجروحة والرجل الذى يجلس على الشاطئ » ، يرتدى القبعة المهدلة الأطراف والدماء التى تنزف ، والشبح الطاعن الذى يلم الحرايف » . أما بقية الصورة فاحصاء لما فى الجزيرة : الزعانف والدوامات والهدامد والفخاخ وثمانين الماء والنباتات والطيور والنخيلات والعشب وغيرها ويعود الى الاصبع المجروحة مرة أخرى : « ذلك المائل هناك ، يرمى بالحرايف » فتخرج فارغة ، يعود باصبعه المجروحة ، وتقسط الدم التى تتقاطر ، يتحد بالأصوات الرقيقة و .. » ثم يستمر فى الاحصاء مرة أخرى .

وفى قصة : « أبواب الخروج » يقابل بين النور والظلام فى احساس فطرى بالجمال : « كانت تمشط شعرها فإذا هو أشد حلقة من الليل ، وأطل الوجه القمري فاضاء الجنبات المعتمة . وصار البدن النافر يتألق بالنور من تحت الثنيات » . وتبدو الحساسية الشعرية فى اختيار المفردات الفعالة لبناء الجملة : « البدن » .. « النافر » .. « يتألق » .. « الثنيات » .. ترى ماذا يكون شعورنا لو اختار « الجسد » أو « الجسم » بدلا من « البدن » أو تبادلت « الجنبات » و « الثنيات » مكانيهما فى الجملة الأخيرة والتى سمقتها ؟ لا شك أن الشحنة الشعرية التى يولدها لدينا ستختلف . وبالإمكان أن نعد نماذج عديدة من هذا القبيل .

ثمة نظرات أخرى لاستعماله للسلام الخشبية منها والجبرية ، ولاستضافته للألوان وخاصة الأزرق والأبيض ، وللأسرار خلف الأبواب والبوابات وخاصة ما يتعلق منها بالقمر والارهاب وتلك أمور بحاجة الى وقفة أخرى .

رحلات البحث عن الحقيقة

في قصة سعيد بكر

عرف سعيد بكر طريقه منذ « البدء والأحراش » (١) وهي رواية قصيرة نشرها على نفقته - عام ١٩٨٠ • بعدها توالى مجموعات : « عويل البحر » (١٩٨٣) (٢) • « الصعود على جدار أملس » (١٩٨٦) (٣) • « هزيمة فرس أبيض » (١٩٨٩) (٤) • ولقد تضمنت المجموعات الثلاث العديد من القصص المكتوبة قبل « البدء » • وتتألف المجموعة الأخيرة من إحدى عشرة قصة : « حصار رجل محاصر » عام ١٩٧٠ ، وثلاث عام ١٩٧٥ ، واثنان عام ١٩٨٢ • أما الخمس الباقية فلم يكن بإثبات تاريخ كتابتها • وكان من الأفضل أن تضم : « حصار رجل محاصر » إلى القصص الأربع الأخيرة من مجموعة : « الصعود على جدار أملس » التي أشار الكاتب إلى أنه كتبها ما بين عامي ١٩٦٨ ، ١٩٧٠ • وفي هذه المرحلة كان همه الأول هو الألوان لا الظلال ، فلم يكن قد جنح إلى الغموض بعد • وكان يستحق مكسيم جوركي ، كما تفصح محاولاته الأولى شكلا ومضمونا • في قصة « تابوت الأحلام المصلوبة » تقول الفتاة لشخص القصة : « أريد أن تصبح مثل مكسيم جوركي ! » • وعن معاناة جوركي تقول : « كان طريقه مخفوقا بالمخاطر » • وقد صاحبته مخلوقات جوركي التي كانت رجلا طوال مسيرته ، وأن صبها - فيما بعد - بفكر وجودي في قالب رمزي •

اعتاد الشعراء أن يسجلوا مفاهيمهم المشعر في بعض قصائدهم • ويبدو أن كتاب القصة هذه الأيام يحرصون على تسجيل معاناتهم مع رحلة الإبداع والنتاج الذي يصل إلى « ندى القصة » - سواء للمسابقة أو للمجلة - كثيرا ما يتعرض لآزمات الكتاب الشباب • وغالبا ما تتفاقم الأزمة بسبب زوجة معوقة ، أو أطفال زغب الحواصل ، أو ناشر لا يقدر الموهبة • وقد تحدثت قصة : « تابوت الأحلام المصلوبة » (١٩٧٥) عن هذه الأسباب مجتمعة ، ويعتينا من أمر هذه القصة ثلاثة أمور تتصل بموضوعها ، وتفصح - في نظرنا - عن بعض أسرار كتابتها • أولاها عشقه لمكسيم جوركي • وثانيها الصراع بين الكاتب والناشر • فمن حق الكاتب أن يكتب ما يريد ، ومن حق الناشر أنه يرفض ما يكتب • يقول الرجل

الغبي السخنة : « جميل أن تكون لك طريقتك في التعبير عن آرائك .. ولكنك تتعامل معنا .. ومن حقنا أن نختار ما يوافق آراءنا .. » . ويبدو أن الكاتب قد انصهر في بوتقة هذه المحنة .. فالكتابة لا تصدر من فراغ . وأخشى أن نحمل النصوص أكثر مما تحتمل حينما نقول انه جنح الى الوضوح والتحديد في روايتيه الأخيرتين : « الفياض » (٥) (١٩٨٩) و « وكالة الليمون » (٦) (١٩٩٠) تحت تأثير هذه المحنة . وقد تكشف الأيام القادمة عن مدى هذا التأويل . وإن كنا على ثقة من أن رحم أيامه ولود ، وسوف يحمل لنا الكثير من المفاجآت .

وثالثها : أن هذه القصة هي التي مهدت الطريق - في نظرنا - لقصته الفتنة : « مومياءات الزمن الآخر » . ففي « التابوت » و « المومياء » نرتاد أحد المتاحف ، ويحرص الكاتب في « التابوت » على وصف المتحف ، في حين لم تتح له « المومياء » أن يدخل في التفاصيل . لقد وضعوا مكتب شخصر القصة على باب بهو واسع في كل ركن من أركانه توجد تماثيل صلبا باهتة ذات أذرع مبتورة، ورؤوس تنوسد الأرض « وأجساد مجهضة » . وقرب نهاية القصة يرى التماثيل تضحك . فيهرع خارجا ليصرخ في وجه رئيسه الذي وضع مكتبه في هذا المكان . ويبدو أن معاشية الكاتب للمتاحف صادرة عن معاشية حقيقية ، مثل معاشية رجب سعد السيد لمعهد علوم البحار والمصايد . ولقد أوحى اليه جوها بهاتين القصتين . وكان ضحك التماثيل في « التابوت » تمهيدا لتهيؤات أجل خطرا في « المومياء » .

ورغم عناية الكاتب بلغته ، فائنا نصطلم - أحيانا - ببعض الألفاظ غير الدقيقة . تقول الفتنة في هذه القصة : « يعجبني إصرارك على التعليم » . والمقصود - بطبيعة الحال : « التعلم » . أي تحصيل العلم لا تعليمه . كما أنه يؤت جمع « ذراع » فيقول : « أذعة » بدلا من « أذرع » . كما نأخذ عليه استعماله لفظين في غير معناهما ، ففي « المومياء » يستعمل لفظ « الجلدت » بمعنى الجسد . فيقول في مقتبص القصة : « تطلع الى الجلدت المسجي فوق الطاولة الرخامية الشكل » . و « الجلدت » معناه

« القبر » وليس الجسد أو الجثة أو المومياء وفي القرآن الكريم : « ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث الى ربهم ينسلون » . وفي قصتي : « العودة الى الوطن المفقود » و « هزيمة فرس أبيض » يستعمل « النضد » بمعنى « المنضدة » و « النضد » هو الثياب والفرش المنضودة أي المضمومة بعضها الى بعض ضمنا متسقا . وفي القرآن الكريم « والنخل بإساقات لها طلع نضيد » . وفيه أيضا : « من سجيل منضود » . والذي يوقع في مثل

هذه الأخطاء أن المبدع الحق يحس باللفظ وموسيقاه ، ولكن علينا بعد الاحساس أن نستوثق من الصحة .

★★★

وإذا وقفنا عند ظاهر قصة : « حصار رجل محاصر » رأيناها تحمل مشكلة شخصها بغلطة بائع . وهذا الفهم — فضلا عن سذاجته — يدين الكاتب أخلاقيا ، لأنه يتخلى عن « القيمة » تحت الحاج « الحاجة » . والقضية ليست قضية حل مشكلة بغلطة كما قد نتوهم ، وإنما هي قضية « الحيرة » بين الحاجة والقيمة . ففعل القصة يدور حول أب عليه أن يحقق أمنية ولديه في شراء حقيبتين لهما : الأولى حمراء ، والثانية صفراء . وأراد أن يعيد الثانية للبائع فوجد محله مغلقا . ومع تردده بين اعادتها وفرحة ولديه بات ليلتها باكيا . هل نتقاضى عن « القيمة » مع الحاج « الحاجة » ؟ أم تنسك بالقيمة رغم الحاج الحاجة ؟ . لقد اكتشفت القصة بطرح السؤال ، وتركت الإجابة للقارى .

ونلتقط من بين ثنايا هذه القصة طريقة مهمة من الطرق الفنية التى صاحبت الكاتب طوال مسيرته . وتعنى بها الاستعانة بالمساوى أو المعادل الذى يجسد ما يريد التعبير عنه من عواطف وأشجان . ويختار كاتبنا هذا المعادل — غالبا — من بين الحشرات والهوام والحيوان والأتربة والروائح والأمطار . وفى روايته الثانية : « الفياض » أبدع عدة صور موحية لحمتها الأبراص والقراشات الهائلة حول لمبة التينون ، وتشكيلات النمل حول البرص الميت ، ومجموعات الماعز المتعاركة خلف جدار منهار ، ومراحل تحليل جمل نافق فى الصحراء ، لاثارة الاحساسات التى يتغياها ، فهو يدرك — ولا ريب — ما أدركه « و . ب . تيس » من أن الاحساس لا يوجد ، أو — على الأقل — لا يمكننا الشعور به إلا اذا وجد التعبير عنه فى اللون أو الصوت أو الشكل ، أو فى كل هذه الأشياء مجتمعة . وإن كل ترتيب جديد لأحد هذه الأشياء ، لابد أن يثير فينا احساسا جديدا مختلفا عن غيره . وفى « حصار رجل محاصر » يستعين الكاتب بساعة يد شخص القصة « القديمة المتهاكمة » . « التى تتوقف دائما دون سابق انذار . وتعاود رنينها غير عابثة بالزمن المتواصل » . لتكون بمثابة صوت الضمير الذى يوقظه . فعندما قرر إعادة الحقيبة الى بائعها لم تكن ساعته فى معصمه ، ومع ذلك اقتحم صوت دقاتها المكان ، وكان رنينها قويا . وعندما أجهش بالبكاء فى ظلام حجرته « تسلفت من خلف ظهره دقات ساعته الرتيبة » .

وقصة : « مقاطع من رحلة الوشم » تشترك « تايرت الأعلام
المصلوبة » و « حصار رجل محاصر » وضوحها • يبدو انها تلجأ الى
« التقطيع » وانفصال المقاطع وترقيمتها وتداخلها • وقد اهتم العنوان
بإبراز كونها : « مقاطع » وتلك طريقة فنية أخرى يهتم بها الكاتب
فى كثير من قصصه وان تداخلت المقاطع واختفى الترقيم • وهذه المقاطع
لا تلتزم - بطبيعة الحال - بالتسلسل الزمنى ، وانما تخضع للتقديم
والتأخير وفقا لاحتياجات الكاتب • لكننا لو رتبنا المقاطع فى هذه القصة
ترتيباً زمنياً لما خسرنا شيئاً ، وربما كان انسيابها مع تيار الزمن فيه
راحة للقارىء الذى لا يجب أن نسعى الى ارهاقه بغير مقتضى • وللكاتب
قصص كثيرة مهمة خضعت للانسياب الزمنى مثل قصة : « رحلة الطقوس
الأخيرة » ، ولجذب انتباه القارىء والاستحواذ على فطنته نراه لا يسعى
شخصه ، أو يحدد الفترة الزمنية التى يتحدث عنها • وله منها غاية
أخرى • وهى غاية فلسفية لا فنية • فهو بهذه الطريقة - كما لا يخفى -
يريد أن يكسب رؤاه صفة العمومية رغم خصوصيتها الشديدة • قصة
وحيدة فى هذه المجموعة خضعت للتجديد الزمنى ، وهى قصة : « قوس
قزح » التى تحدث فيها عن « الثغرة » .

ونعود بقصة : « مقاطع من رحلة وشم » الى الشقاء الانسانى من
جديد ، رغم بذرة الأمل الكامنة فى الوجود ، مرتين مقاطعها ترتيباً
زمنياً • فى المقطع الثانى ينبج الجذ ذكرا على سبع بنات يسميه « أبا
زيد » بعد أن بلغ من الكبر عتياً • ولا يخفى ما تدل عليه التسمية من
فروسية • وفى المقطع الرابع ختان « أبى زيد » • ويصف المؤلف مراسم
هذا الطقس بضربات سريعة من فرشاته • وفى المقطع الثامن يدق الوشم
على ذراع الصبى • ويعنى الكاتب أيضاً بتصوير مراسم هذا الطقس •
وكان الوشم لفارس يشهر سيفه : أبو زيد اسمه ، وأبو زيد على ذراعه ،
ليصبح أبا زيد زمانه • وفى المقطع السادس يكبر الصبى • ويصير أبا
لصبى صغير يتباهى بقوة أبيه فى فناء المدرسة • ويدعى أنه اشترك مع
أبى زيد الهلالي فى معارك كثيرة بسبيل الوشم على ذراعه • ومن مآثر الأب
- فى نظر الابن - أنه رأى الدنيا كلها • وقد وعده بأن يصحبه معه لزيارة
مصر فى يوم قريب • وفى المقطع العاشر يدور حوار بين الابن والأب
حول قوة الأخير - فهو فى عيني ابنه لا يهزم أبداً • ويجاربه الأب وهو
يزدرد همومه • ثم يبدأ المؤلف فى الكشف عن معاناة شخص القصة •
فى المقطع الأول نراه بائساً سريحا يبيع البرتقال فى القطارات ، وقد
صحب ابنه معه فى هذه الرحلة ليكون شاهداً على هزيمته • هزيمة أبى
زيد هلالى زمانه الحديث • وفى المقطع الثالث نشاهد البائع السريع

وزنبيل البرتقال يثقل كاهله ، والثمرات تنحشر داخل كفه ، وصياحه يرتفع : « عشرة حبات بخمس قروش » . وفى الخامس لا يبيع شيئاً . وفى السابع يصيح : « خمس عشر حبات بخمسة قروش » وفى التاسع ينادى على العشرين ٠٠ والثلاثين ، بخمسة قروش . وفى الأخير يوشك على التهلكة ، فيضع حمله لينادى على بضاعته بنغم متراقص . ثم يشد شماله على وسطه ويتراقص جذعه وهو يدق بيده على ظهر المقعد ، ويهتف بصوت جاف : « الثلاثون » فيتجاوب الجمهور معه : « بخمسة قروش » . ويظل يرقص فى حبور وقد تناسى كل شيء حتى يختل توازنه فيهبوى على الأرض . عندما حاول النهوض أبصر ولده يتراجع وهو يخفى وجهه بين راحتيه « وكان سيف الفارس مكسوراً ومطروحاً بلا فائدة الى جوار زنبيل البرتقال الذى فرغ تماماً ٠٠٠ » .

يعود الكاتب فى هذه القصة الى معشوقه الجديد بعد مكسيم جوركى ، وهو كازانتزاكى . وكان قد استعار بعضاً من ملامح « زوربا » ليسبقها على « الحمرش » فى « البده والأحراش » (٧) . لكن رقصة « زوربا » تنتهى فى « المقاطع » بالانهايار ، ثم الانكسار التام . كان زوربا يرقص عندما يشعر بالاختناق ، فيعيد الرقص الهدوء الى نفسه . ولقد تفاهم وصديقه الروسى بالرقص عندما عز التفاهم بالكلمات : « كل ما لم نستطع أن نقوله بالفم ، قلناه بأرجلنا ، بأيدنا ، ببطننا ، بصرخات وحشية ٠٠ » . لم تعد الرقصة فى « المقاطع » تعبر عن فلسفة العصر . بل أصبحت مقبرة فرسان العصر . يلجأ إليها الانسان فى البداية عندما يشعر بالاختناق ، لكنها لم تعد وسيلة لاستعادة الهدوء النفسى ، وانما أداة الانهايار والانكسار . وعلى الغناء والرقص تستند أيضاً قصة : « الرقص والتساقط » (١٩٧٥) كما سوف نرى .

★★★

يجتمع فى قصتى : « قوس قزح » و « ديبب الرائحة » المحلدد الواضح ، والمبهم واللامحدد . و « قوس قزح » هى القصة الوحيدة فى هذه المجموعة التى حدد فيها كاتبنا زمن وقوع الحدث كما سبق أن أشرنا . فهو يتحدث عن « الثغرة والحرب الدائرة » . نحن اذن لسنا أمام معركة متخيلة كما فى قصته : « هزيمة فرس أبيض » . وانما أمام معركة حقيقية . والقصة تعتبر ثمرة قيمة لشهيد من شهداء هذه الحرب . وهى - فى ذات الوقت - تدوين العيث الذى أودى بنا الى الثغرة ومقاومات فض الاشتباك . انهم يتحدثون كثيراً عن البصر . لكننا يجب أن نتحدث أيضاً عن أسباب عدم اكتماله . والسبب الذى يعنى الكاتب بإبرازه هنا

ليس وليد حرب أكتوبر ، وإنما وليد سنوات طويلة من الهزائم المريعة .
بل انه يعتبر سببها الرئيسى . انه الاستهتار بأهمية الجندى وعقليته
وتدريبه ، وتغليب المتعة الخاصة على كل ما من شأنه تحقيق النصر .
وقبل الحديث عن هذا السبب ، علينا أن نتحدث عن ضحايا الحرب
مبتلين فى شهيد من شهدائها .

تربى الشهيد مع راوى القصة . كأنه يذاكران على طبلية واحدة .
اختار الكلية الحربية فتخرج بعد عامين . نالت فوق كتفه نجمة . بعد
فترة حمد الله أن صديقه لم يغير اتجاهه مثله . وعندما يسأله الراوى
عما اذا كان يشعر بالندم يقول : « لم يعد هناك وقت للندم » . ومنذ
استشهاده وطيفه يطارد صديقه . بعد « الثفرة » تكس الجنود رؤوسهم
وقرروا لعب الورق « يلتمسون به أماناً مفقوداً » . ورغم ضحيجهم كان
يأتبه صوته « عاويا » . يرى فى نظراته عتاباً قاسياً « ماذا فى مقدورى
أن أصنع وأية آمال الآن ، وقد فقدناك الى الأبد » . ويتسلل اليه وجهه
من خلف ظهور لاعبي الورق : « قال لى لى لى قد خنته » . تركت الصقور
تنهش لحمه . حاولت أن أنهيه عن اتهامى الدائم . قلت له لم يكن
الامر ببس . « بكيت يوم جاءتنى الاختبار بهوته فى العراء .
بكيت أيامنا وإحلامنا المسفوحة . صرخت فى السماء . ليس الذنب
ذنبى . » . والحديث عن الشهيد يزيد من هول المفاجعة .

منذ البداية نشعر بالهرجلة المفروضة على حياة الجنود : « فى سرعة
ارتديت البيادة الكبيرة . أشعر بأصابع قدمي تسبح فى فراغها » .
والراوى يقضى فى التدريب أياماً « كثيفة » يتمنى أنه تنتهى . فمحاضراتهم
عن وسائل الدفاع وسرعة الانقاذ « سحجة » لا معنى لها . ثم انه لا يدري
لماذا ينظر اليه الضابط « صاحب العينين الجهمتين » بحدّة . ويصر على
تأدية تمرينات الصباح على الكورنيش . ظهورهم للبحر وجوههم الى
البيوت المفلقة النوافذ . وكان اليوم يوماً مطيراً ، وقد تكاثرت مياه البرك
حولهم ، وتسربت مياه المطر الملحمة من ثقب خلفى الى الفراغ المحصور
داخل البيادة ، فانكششت قشاه ، وشعر بأنه يسبح فى البحر ملحاً
ومطراً . والضابط يقف تحت تندة مشرعة لأحد التوابيت ، وعيناه
معلقتان بنقطة هامش بيت عند استدارة ناصية الزقاق الجانبي . وعندما
حول الراوى رأسه الى نفس النقطة لمح شبح لامرأة تلوح له !! .

وتتناثر الظلال فوق رقعة هذه القصة ، وتتألف من المطر والرائحة
وقوس قزح . وتبدأ القصة بتوقع سقوط المطر ثم انهمازه . وحين
استقبلوا الكورنيش تصاعدت الى أنفه رائحة شئ يحترق . وكلما

تقدما في السياق أصرت الرائحة القوية على النفاذ من فتحتي أنفه • ولا يدري من أي مكان تأتي • ثم أحس بالدخان الأسود يتصاعد من بين ثيابا الأفروال الملتصق بجسده ، وانجش الدخان في حلقه ، وتدفعت من جوفه سحائب بيضاء أخذت أشكال وجوه يعرفها • وقوس قزح - كما هو معروف - يرمز لأقواس النصر : « رفعت رأسي الى السماء • • كان هناك فوق رؤوسنا تماها • • ألوانه الطيفية تصنع قوسا للنصر » لكن صوت الشهيد يأتي من أغوار سحيقة : « رأيت من خلفهم يزبل القوس الطيفي • • نظر الى بنظراته تلك التي تقتحم سكينتي • • ثم انزوى باكيا • • » وعندما أعطوا ظهورهم للبحر لأداء تمرينات الصبح ، لم يعد يرى الألوان الطيفية ، وفي النهاية يتحول الغزو الى غزو لقلوب النساء : « من بين نسيج المطر المتساقط لمحت شبيحا لامرأة تلوح يديها انعكست على خطوطها الخارجية الألوان الطيفية البراقة • • وكان هو أسفل للتندة يبتسم • • »

وبالرائحة أيضا يستعين الكاتب في قصة : « ديبب الرائحة » (١٩٨٢) كما استعان بها في قصص أخرى لم تصل فيها الى المستوى الإيحائي التي وصلت اليه في هذين العملين • في « ديبب الرائحة » تدس الزوجة أنف شخص القصة بين نهديها فيشم رائحة غريزية قبيحة ، ويخلع أنفه ويضعه في جيبه وقاية له من محاولاتها ، لكنها أطلقت الرائحة حتى عطس أنفه في جيبه فأخبرجه وأحكم عليه منديله • ويستدعيه رئيس العمل ليعلم في بيته فيتخطى الجميع ويصل « الى مراتب الرفوف العالية » ويزداد نفورا من الرائحة الكريهة • فالرائحة ليست وقفا على الجنس ، كما أنها تواجهه في كل مكان يرتاده • وتشعر في النهاية أنها رائحته هو • • رائحة الواشي المتسلق المهين لكرامته • وكان من المفترض - والأمور كذلك - ألا يشمها غيره • لكن الكاتب يجعل زملاءه في المكتب يشمونها عند دخوله • فإذا كان من الجائر أن يشمها غيره فلماذا لم تشمها زوجته وأولاده والناس الذين تجهموا حوله في الطريق ؟ • ان استعماله للرائحة في قصة : « قوس قزح » كان أكثر توفيقا ، فالشخص الوحيد الذي كان يشم الرائحة المحترقة هو الراوي نفسه • والرائحة في « ديبب الرائحة » لم يكن لها لون واحد كما يقتضى هذا النوع من القصص أن تكون ، وكانت في « قوس قزح » رائحة احتراق • أما هنا فهي تارة رائحة جنسية ، وتارة رائحة أولاده تحت اللحف ، وتارة رائحة قط غاط تحت القماش • وقد ركز في البداية على الرائحة الجنسية حتى ظننا أنها معورها ، وسماها بالفاط غريبة رغم أنها سر الحياة • مرة رائحة غريزية قبيحة ، وأخرى رائحة مقززة ، فركزنا على الرائحة المنبعثة من زوجه خاصة ، وفي ذلك تشويش لاشترك القارئ في الرؤى • وقد وصل

هذا التشويش الى نظام القصة • فهو يتنقل بين بيته وعمله نقلات متعددة غير مبررة ليعيد ما قال • والمفترض في هذا النوع من القص في نظرنا — هو التتابع والتلاحق الذي يصل بالآزمة الى الذروة كما أوضحنا في مقال لنا بعنوان : « ظاهرة الروائع في القصة القصيرة » (٨) •

والمذهب الرمزي هو المذهب الذي ينتمي اليه الكاتب • واذا كنا لم نستطع الحصول على مجموعته الأولى : « عريل البحر » فقد لاحظنا انتماءه الى هذا المذهب منذ « البدء والأحراش » وتحدثت معالته في « الصعود على جدار أملس » و « هزيمة فرس أبيض » • وإن عباد الى المذهب الواقعي النقدي بروايته : « الفياقي » و « وكالة الليمون » • ولم تخل الأولى من صور رمزية لا يكتنفها الغموض • والرمز — كما نعلم — هو الايحاء • أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية • والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الاثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح •

في قصة : « الرقص والتساقط » (١٩٧٥) يرسم سعيد بكر صورة لانهايار العالم من حول شخص القصة • أوراق الشجر تتساقط ، وللنسيم هبات غريبة الرائحة ، والقمر مرفوع في السماء بلا فائدة • وجذع شجرة يسقط عند قدميه محدثاً دويًا هائلاً • وبيتهم المتصدع يهددهم بالسقوط فوق رؤوسهم • وأبوه يغني أغنياته المسائية • ويدور ويرقص في هلع ، ويطلبه بالرقص « فلا شيء » يستحق سوى الرقص بعنف جدا • • كان يبحث عن عمل يكفيه قوت يومه ، ويساعده على ترميم البيت المتصدع • وفي الليل • • أحس أنه في حاجة الى قيثارة ولو بوتر واحد • وفجأة • • امتلأ المكان بالمغنين ، فأنطلق يعدو في أعقابهم ، وينحدر نحوهم ، وكان أبوه ملتجئاً إليهم • أما هو فبلا صوت وبلا قيثارة • ثم انضج له أن قيثارات الجميع بلا أوتار • • وأنهم يتجهون نحوه • وعندما تمكنوا من قطع ساقه لم يشعر بأي ألم ، ولا تساقطت دماء • وسار بلا ساقين • وأخبره أبوه أنه يستطيع الآن أن يرقص ويغني • واكتشف أن أباه أيضاً بلا ساقين • وأنه صار واحداً منهم • • فرقص بطلاقة •

في قصة : « العودة الى الوطن المفقود » يدخل العائد من البلاد البعيدة شقته فيشم رائحة التراب والتقدم • كان كل شيء مستقراً في مكانه كما تركه • • حتى المبكين على حافة المنضدة • • و « حباته من زيتون تيبس سوادها واضمحل » • وحين استدار ليرتجى نحو مكتبه رأى شخصاً يشخص فيه النظر • انه لم يكن ينتظر وجوده بعد هذا الزمن الطويل • كان

مازال كما هو . أما الآخر فلاحظ أنه تغير كثيرا ، ويحتدم بينهما الحوار ، ويحس العائد بأن كل شيء ضاع من يده . ويحاول تبرير اصراره على السفر ، بانعدام الخيلة بعد فقد كل أسلحته ، فهو ليس مجنوناً حتى يقف في وجه الأعداء ، كما أنه لا يحتمل السجن . والآخر - في نظره - لا يحرك ساكناً ، ويستمرى مضاجعة الفقر . ويرى الآخر أن العائد هرب من المعركة ، فهو لم يستطع مواجهة نفسه ، وكان عليه أن يواجه مصيره بدلا من أن يترك أسلحته تعبت بها الأقدام في ساحة الحرب . وإن كان « يضاجع الفقر » ، فإن أحدا لم « يضاجع » كرامته . صحيح أنه لم يتقدم بقضيتهم خطوة ، إلا أنه لم يتدخل عنها . وأثناء تحاورهم كانت الأتربة تثار وتتناثر وتنتال ، وخفاش يرفرف في فراغ النافذة ، استطاع عند احتدام الصراع أن يدخل الغرفة . وحينما قتل أحدهما الآخر : « انطلق الخفاش من مكانه الخبيء بالغرفة وراح يخفق بجناحيه بعنف ويدور دورات لا تستكين ولا تهدأ .. » ولكي يدلل الكاتب على كونهما شخصا واحدا ، جعلهما يتشاجران على صورة واحدة كل منهما يدعي أنها صورته . ورغم قتل أحدهما الآخر ، فأنا لم نعرف من هو القاتل ، ومن هو المقتول . أما صلاح عبد السيد في القصة : « التواجد » فيوجد بينهما في النهاية . فالشخصية عنده قد شطرت الى نصفين أيضا . الأول يمثل السكون أو اللافعل ، والثاني يمثل الحركة أو الفعل .. أو هكذا نرى . وقد سافر الفعل ، وبقي اللافعل ، ثم توحدت الشخصية على أرض الوطن .

وفي : « مومياء الزمن الآخر » يقف شخص القصة أمام جثة قادمة من آلاف السنين ، ملفوفة بنسيج كتاني « غاض لونه » ورائحة التراب المندى تنتشر في فراغ البهو . هو يعرف هذا الوجه .. وجه الجثة .. !! . في منتصف جبهتها جرح قديم .. نفس الجرح النافر في جبهته .. نفس الأذنين .. نفس الحاجبين .. أمي جثته !! . متى وكيف أصبح جثة ؟! . من الذي قتله ؟! . وما الدافع الى قتله ؟! . انه مرطف صغير بهيئة الآثار . يعمل حارسا لجزء صغير من المتحف . هل كان صوته صوتا طبيعيا أم بفعل فاعل ؟ . ويتأكد من أن في الأمر جريمة فيبدأ في البحث عن القاتل . وفي سعيه وراء الحقيقة يذهب الى زوجة التي انتهزت فرصة القبض عليه وتزوجت برجل ثرى .. أمه أيضا فعلت نفس الشيء ، فعندما أختلس أبوه من أجلها طالبته بالانفصال . ثم ذهب الى أستاذه الذي كان يحبس في حجرة مظلمة ليسعد بصراخه فزعا من فئران وهمية . ثم الى مجموعة من أصدقائه فقدت الثقة به لاعتقادهم بأنه وشى بهم ، رغم القبض عليهم جميعا . ونراه يبادلهم نفس الشعور .. فهم - في نظره - جبناء طعنوه في ظهره .

وقتلته كل مؤلاء •• قتلته الخيانة •• وقتلته التربية غير السوية •• وقتله انعدام الثقة بين رفقة النضال •• وقتله سجانوه الذين بذروا بذور الشقاق بين الجماعة المناضلة •• بل ان المجتمع كله قد اشترك في قتله • نفهم ذلك أثناء زيارته للمقهى • وتقع المقهى في ميدان المنشية : أكبر ميادين اسكندرية وأشدها ازدحاماً وأكثرها شعبية • الكاتب لا يصرح بذلك كمادته ، لكننا نتعرف على الميدان من وصفه له • وفى المقهى يخطر بباله أن يدفن جثته داخل النصب الرخامى للجندى المجهول غير أن الجثة ترفض الانصياع له • وتتشبث بمكانها • وعندما طلب كوبين من الشاي له وللجثة ، رأى دماء حقيقية ترتج داخل الكوب ، فطوح به فى منتصف الطريق •• وتناثرت الدماء •• دماؤه على الطوار ، وصنعت مجرى أسفله اختلط بالتراب وتعلق بأحذية العابرين • وكان رواد المقهى يشربون الدماء •• دماء •• وقد وفق الكاتب فى اختيار مكان الجثة : متحف الآثار • ولقها بالكتان حتى يجعلها مومياء قديمة كما يصرح العنوان ليصل الى أن الظهر ليس نبت العصر ، وإنما بذرة كامنة فى كل العصور • كما أن رفض الجثة الانتقال الى قبر الجندى المجهول وتشبثها بمكانها فى المتحف يفيد اصرارها على أن تظل شاهداً معلوماً • ووفقاً عندما جعل شخص القصص حارساً للآثار ، لنشعر بأن أحاسيسه وليدة الجو المحيط به •• وتلك احلى وسائل الايهام بالصدق •

والبحث عن الحقيقة — كما سبق أن ذكرنا أثناء مناقشتنا لقصة : « البدء والأحراش » — من الاتجاهات التى يمكن تمييزها بوضوح لا فى قصة القرن العشرين وحدها ، وإنما فى معظم أدب القرن العشرين • وقد رأينا أن البحث عن « الأب » فى هذه القصة يبحث عن الجذور •• عن الحاضر • أما الابن فهو المستقبل كما تعارف الأدباء فى ذلك • لأن المستقبل وليد زواج الماضى بالحاضر ، فقد صار أيضاً بلا هوية •

وتتعدد صور البحث فى مجموعته الثانية ، سواء أفصح البحث عن نفسه بوضوح كما فى قصة : « خاتم سليمان والنصف الأول من الليل » (١٩٧٤) أو تخفى فى ثنايا السرد • وقد لاحظنا تعددها بمجموعته الثالثة ، التى اختتمها بقصة بحثية مهمة ، هى قصة : « رحلة الطوقس الأخيرة » •

يبحث شخص هذه القصة عن المثوى الأخير لامرأة نخلها أمه • فهو لم يصرح إلا بأن علاقته بها كانت حميمة ، وانها « امرأة ذات قلب عطوف » وكانت ولودا تنجب الذكور ، لكنه لا يدري ان كانوا رجالاً أم أنصاف رجال • وهو لا يعرف يوم وفاتها • ربما تكون قد ماتت منذ أيام أو شهور أو سنوات •• •• كذلك فانه لا يعرفنا عن قام بدفنها ، ويقر أنه كان

بعيدا « حين قام بدفنها » • وانه قد يكون سببا من أسباب موتها المفاجيء •
 « وأن شيئا ما فى نفسى يثير داخل أسى وحزنا وتأتبيا كبيرا » • وهو يريد
 - على الأقل - أن يعرف البقعة التى استقر فيها جسدُها الواهن ، عله يقرر
 عن غيابه وتقاعسه عن تشييع جنازها • وقد بدأ يحثه عنها فى السجلات
 كما فى « البدء والأحراش » • وينتهى الى البحث عن موارها فى المقابر •
 ولقد فتش مرشده عن اسمها على اللوحات الرخامية فلم يعثر له على أثر •
 ويضيق شخص القصة بالبحث كلما أرمقته الرحلة ويفكر فى التخل عنه •
 ويقوده مرشده الى شيخه الذى يتتبع بفراسة شديدة فى معرفة موته •
 ودخل بيتنا متناهما فى القصر حتى أحس بأنه يدخل قبره • وأخذ الشيخ
 يجذب أنفاس « الجوزة » ثم ناولها له • ومع سحب اللخان الأزرق
 تراحمت التهيؤات المريرة القتالة حتى أيقظه لمواصلة الرحلة فى مقابر
 الصدقة هذه المرة • كان الليل مدلهما فداخله الشك من الرجلين وكان
 قد منحهم كل ما معه : « هل يخلدناك أم انك تدور فى حلقة مفرغة ؟ » •
 طلب منهما تأجيل البحث الى الصباح ودفع الباب وخرج • ومع ذلك ••
 فقد ذهب اليهما فى الصباح • ودخل من الباب المتناهى فى القصر • وهو
 يحس بأنه يدخل قبره • مرة أخرى يدخل قبره !! •• ماذا يريد سعيد
 بكر أن يقول بعد رحلة البحث الطويلة المضنية هذه ؟ •• ربما يريد أن
 يقول ان طالب الحقيقة لن يجدها الا بعد الموت •• ومن أجل هذا تكرر
 دخول شخص قصته قبره •

والأدب الحديث بحاجة الى الترجمة داخل اللغة ذاتها • أما قصة :
 « ظلال العودة » (١٩٧٥) فاننا نحس بها ولا نقوى على ترجمتها • كل
 ما نستطيع أن نقوله انها توزيع جديد لمارش الانسان المحاصر الجنازى ••
 هذا الانسان الذى ينزوى فى قوقعته - أو كما تقول القصة : فى « قبره » -
 ولكنهم لا يتركونه الا بعد نزع جلده • وكان جلده يتغير دوما • لكنه يصر
 الآن على أن جلده ملتصق بجدار قبره •• « لم يعد له سوى جلد واحد ••
 ولن يتغير » • ومع قصة : « هزيمة فرس أبيض » (١٩٨٢) نشعر أننا
 أمام رقعة شطرنج • ويزداد هذا الاحساس عند نهاية القصة حين يقول
 الكاتب : « وأخذ ينظر الى المليك المحاصر فى ركن القطعة الخشبية » •
 وإذا نظرنا الى هذه القصة بهذا المستوى من الفهم ، فسوف تتحول الى
 قصة أخلاقية تدين المقامرة • فالغريب يراهن على كل ما يملك من الأرض ،
 وفارس الحلبة يراهن على زوجه • ويتحسس عجوز من المشاهدين فيراهن
 على قاربه • يؤكد هذا الفهم أيضا أنه رغم احتلام الصراع فان فارس
 الحلبة يأمر زوجته أن تصنع لهم شيئا ، ويتحدث الغريمان وهما يرتشفان
 قطرات الشاي المغلى • • كما أنه يحيط المعركة بجو أسرى غير مستقر •

فألزوجة البدينة تحمل طفلا • والطفل الراقد بين فخذيهما يختبئ
 - أحيانا - بين نهديها • ويكي أحيانا ، وكاتبنا ليس من السذاجة الى
 هذا الحد • لقد استعان حقا برقعة الشطرنج ، لكن ليس من أجل المعنى
 الأخلاقي ، وإنما ليرمز الى كل المعارك الشرسة غير الآدمية التي تاكل فيها
 الخيل الجنود • والرهان يمثل الخراب والدمار وسبب الزوجات • ولهذا
 لم نشعر بالتعاطف مع أحد الطرفين • فهما قساة غلاظ في حربهما وفي
 رهانهما • وعندما تنتقل من الخاص الى العام • من رقعة الشطرنج الى
 أية معركة ، تعثرنا الدهشة لوقوف العنوان مع أحد الجانبين : « هزيمة
 فرس أبيض » •

القصة ٠٠ والسياسة

عند رجب سعد السيد

لم يكن رجب سعد السيد قد تجاوز الرابعة من عمره ، عندما قام بعض ضباط الجيش بحركتهم المعروفة باسم (حركة الضباط الاحرار) . كان عصر الانقلابات العسكرية قد بدأ في الشرق . سبقتها محاولة هزيلة للزعيم حسنى الزعيم في سوريا . أرادت القوى الاستعمارية أن تتمكن للحكم العسكرى في الشرق فاختارت مصر . قضت على ثورتها الشعبية في ٢٦ يناير . ورث الاستعمار الأمريكى الاستعمار الانجليزى في ٢٣ يوليو . أنهى العدوان الثلاثى على مصر كان عمره ثمانى سنوات . هو ابن الحكم العسكرى الذى قضى على أعدائه وأنصاره مما . الفى الأحزاب العلنية . وملا المعتقلات بالمناضلين . وأصدر الشيوعيون بيان الاستسلام ، وأطلقوا البخور لحكم الفرد المطلق . ومن رموز الوطنية : الشهيد شهيد عطية ، والشهيد سيد قطب . كانا معا على الطريق رغم اختلاف الخطى .

بحث البذور النابتة عن طريق ، فتاهت في الأرض اليباب . ارتضت طائفة صغيرة الانضمام الى التنظيمات التى أنشأها الحكم العسكرى . منهم من كان يتطلع الى المنفعة . . وهم الكثرة . ومنهم من كان يتطلع الى العمل الوطنى المتاح . . وهم قلة . من أخلصوا ضاعوا . ومن زحفوا تسلقوا الى القمم . والفئتان - فى نظرنا - ليستا من الفئات المناضلة فالانضواء تحت لواء حزب واحد تحميه السلطة ليس نضالا . . انه « نضال صالونات » كما عبر عنه رجب السيد ذات مرة . وإن كان الفكر الثورى يعنى بالمصطلح هؤلاء المفكرين الذين يكتفون بالنقاشات الثورية فى الصالونات . ووصم رجب السيد أعضاء هذه التنظيمات بضحالة الفكر .

كانت هذه الفئات الصغيرة تعمل تحت حماية النظام . ومازالت تدافع عنه حتى الآن ، سواء فى صورة عشقتها للزعيم الفرد وتبريرها لجرائمه ، أو حقدها على سلفه وتجريحها لانتصاراته . وما الكيان الجديد الا افراز للكيان القديم ان كانوا يفقهون . وإن حاول الجديد أن يعدل من

مسار حكم الفرد في مصر • لكنهم لا يستطيعون أن يفعلوا غير ذلك • لأنهم - بذلك - ينافسون عن أنفسهم بعد تسرعهم في الوحل - ولأنهم لا يستطيعون التنفس الا في فيافي الحكم الشمولى • ولقد تفرقوا - بعد نصر أكتوبر خاصة - شرقا وغربا موظفين أنفسهم لخدمة من يدفع أكثر • ويعمل تخريب وإحتهم الظليلة في العراق اتجهوا الى النظام الابوى في الكويت والسعودية وغيرها ، يقدمون القرايين للاله الوثنى •

ورغم تمسك وحب السيد بعبادة الفرد ، استطاع - داخل هذا الاطار - تقديم قصتين فريدتين تنبعان من تجربة واحدة : « وسام » و « جمال عبد الناصر » • في هاتين القصتين يدين تشكيلات النظام ، لكنه يعصم الفرد المعبود من الخطأ ، ويسله منها كما تسل الشعرة من العجين : « قلت : يا ريس البناء لم يكتمل •• يخدعونك ، والجدران لن تستمر بعدك •• » (عبد الناصر) • وتلك حجة أنصار الحكم المطلق في كل عصر • في عهد الملك فاروق قالت طائفة : « الحاشية أفسدت » • وابتغى عن هذا التهور رأى آخر يقول : الملك صالح • لكن الحاشية فاسدة • • والصقت كل الجرائم بالحاشية الفاسدة ، وسيل منها « الملك » كما تسل الشعرة من العجين • وعلى كثاف هذه الطائفة يكتمل « البناء المظالم ، وتستمر « جدران » الظلام •

ان الاختلاف الفكري بيننا لا يؤثر في احترام فنه • في روايته الصغيرة : « وسام » (١) ثلاثة أصديقاء كانوا يتبعون تنظيمات الحكم المطلق • فما ألت انتهى الحاكم المطلق بالهزيمة قبل انتهاه بالمرء حتى تفوضت مركزاتهم • أحدهم آثر الهجرة • والثاني حاول التصدى للإصلاح في بيئة فاسدة ثم أغلق عليه قوقعته • والثالثة كانت شخصية قوية • وفجأة •• خدعت مؤلفها الذى بذل جهدا مشكورا في رسم أبعادها لتبدو واعية مدركة ، فأتت بتصرفات غريبة ، وحاولت تبريرها تبريرا واعيا • فالتمسك بالحمل ، والتمسك بالذكر بعد الحمل ، هو التصرف الطبيعى من العاشقة المتوازنة • لكننا فوجئنا بشخصية مختلفة مضطربة ، كأنها تمثل شباب النازى ساعة انهياره • بعد « ليلة السعادة » - كما تسميها - اختفت من حياة الراوى ، ثم ألت اليه برسالة جاء بها أنها ارتبطت بصديقه • قالت انها كانت تعرف منذ البداية أن « ليلة السعادة » آنية وان كلا منهما مرتبط بالآخر • وأنها كانت تمنى أن يطلقها • وان عزوفه راجع الى عدم وضوح المستقبل • وفى الصباح التالى لليلة السعادة قررت أن تنتظره مهما طاللت فترة التجنيد • ثم أصابها حالة من التشويش • فلم تشأ أن « توصله » معها في الدور بعد أن برزت في المقدمة فكرة احتمال الحمل • وما أن تيقنت منه ، وفى دوامة اضطرابها

وخونها استقالت من الشركة ، وسافرت الى أمها ، وأنكرت الأم وجود الابنة عند سؤاله عنها ، وأجهضت نفسها . وتركتها العملية منهارة عازفة عن الناس والحياة . وفوجئت بالصديق الآخر يطلب يدها ، فاضطرت أن تخبره بالحكاية فلفظها ، ثم طلبها مرة أخرى لتسافر معه !

تبدأ الرواية ببطاقة تركها على صالح للراوى . تدرك من البطاقة أنه حقق نجاحا كبيرا فى الغربية « كانت الحروف الأفرنجية الأنيقة البارزة تشير الى اسم شركة صناعية فى كندا ، وتحت بحروف أقل فى الحجم ، اسم : (على صالح) ثم وظيفته كنائب لرئيس الشركة (ص ٩) كان الأصدقاء الثلاثة يستذكرون دروسهم فى بيت الراوى . وسام لاتتركه الا لتنام فى بيت المفتربات بالأنفوشى . وتزداد ملازمة على صالح فى أيام الامتحانات ، ليعرف - للمرة الأولى - محاضرات الكتب والمحاضرات . كانوا ينشغلون طوال العام « بالنشاط الطلابي والعمل السياسى » . وكان على صالح أقلهم التزاما بالدراسة لاضطراره فوق ممارسة الأنشطة الى العمل فى مدرسة أهلية . ترك على صالح للراوى رئاسة اتحاد طلاب الكلية ، وسعى للفوز برئاسة اتحاد طلاب الجامعة فكان له ما أراد . قفز فى نفس الوقت الى منصة القيادة فى التنظيم الطلابي الذى كان ثلاثتهم أعضاء فى أحد تشكيلاته . كان الراوى يعجب لقدرة على التقدم بخطوات سريعة . كان لطيفا بأسما حلو اللسان ، لا يجيد الخطابة ولا تستقيم لغته العربية لأكثر من ثلاث كلمات متصلة ، لكنه كان يتمتع بجاذبية خاصة فى تدبيج عبارات سمعها فى ندوات التنظيم ، ومن الميثاق الوطنى ، ومن خطب الرئيس وبياناته ، واختزنها لتكون - مع صفاته الشخصية - كل محصوله الثقافى .

بعد وفاة الحاكم سخط على الرئاسة الجديدة . ورأى أن الأمور تسير فى طريق مسدود . وقرر الهجرة بعد أحداث ١٥ مايو . ذكر لوسام أنه سيعادى الوطن على ظهر مركب كعامل بحرى . صارحها بأن احتمال إصابته بضرر يتزايد . وقد يأتى يوم يجد نفسه معتقلا . فالرياح التى هبت عصفت بالجميع ، وهو لن يبقى ينتظر الضربة .

كانت زيارة الراوى له بعد عودته مفاجأة لوسام . كان على صالح مشغولا بحجراته مع أهل بلده . استأذنته بعض الوقت لتستعد لاستقباله . شعر أنه أصبح غريبا عن هذه البيئة . حتى وسام لم تعد وسام . قرر أن يترك المنزل قبل عودتها . بعد قراره أخبرته الخادمة أن سيدها يعيش يرثة واحدة ، ولم يهدد الكاتب لهذا النبأ . ولم يكن الهدف الا هدمه الفقراء على فراش الرضا بما هو كائن . فلقد أعطته الغربية المال وسلبته

الصبيحة • احتمال وارد ، وربما كان مقصد الكاتب أن من يترك وطنه يعيش برثة واحدة حتى لم عاد اليه ثانية .. ربما ..

ولا يتصالح الراوى أيضا مع الرئاسة الجديدة • قرر أن يتقدم للتجنيد قبل انتهاء المهلة المحددة • فكر أن ربما شعر بالحنن قليلا • فلن « يكون من حقى أن أفخر ، كمقاتل ، بأن قائدى الأعلى هو جمال عبد الناصر » (ص ٢٦) والحق بضباط الاحتياط • وقدر أن ما يجرى فى ساحة الوطن هو من قبيل التفاعلات الطبيعية « لظروف وأيام لانطيقها » (ص ٣١) وكان سعيدا بحياته العسكرية • ولم يتوقف أمام هموم السياسة : « لكننى داومت على مطالعة أخبار التغيرات فى صحف النصف الثانى من مايو ، فأدركت أن الأرض حررت ، وأن الشتلات التى كنت من غارسها قد تم اقتلاعها • لم أخف فجيعتى ، ولكنى عدت وقلت ان للقيادة الجديدة الحق فى أن تعيد ترتيب البيت كما تحب ، ما دامت العيون لا تجيد عن سينه » (ص ٣٢) ثم فوجئ بقائد الفرقة يستدعيه ، ويخبره بفحوى تقارير المخابرات عن نشاطه السياسى • وكان قائد الفرقة متعاطفا معه ، وبأدله السخرية من التقارير التى يبدو - فى زعمنا - انها وضعت فى عهد الرئيس الأول واستفاد منها الثانى ، كما استفاد الأول من التقارير الموضوعة فى العهد الملكى : « عشرات الأوراق ترصد عبارات قتلها هنا وهناك » وأحدانا جرت فى مدرجات الكلية ومعاملها والبويفه والرحلات والاجتماعات التنظيمية وتلخيصها مشوهة لما كنت أنشره من مقالات » (ص ٣٢) وكانت الأوامر أن يرحل الى قيادة السلاح بالقاهرة وفى القاهرة أصابه الملل • وبعد أكثر من سنتين سمع أول بيان عسكرى عن عبور القناة • ولم يزد دوره عن ترتيب بعض الأوراق ، ونسخ بعض التقارير فى مكتب مكيف الهواء • كأن يحلم بالاشتراك فى المعركة لتحقيق نصر ذاتى : ولم يعنى ذلك من أن أحلم ، فى يقظتى ، بدور بارز وصيت » (ص ٣٤) لكنه لم يمكن من ذلك •

وشخص قصة : « عبد الناصر » (٢) هو نفسه شخص روائية : « وسام » غير المسمى • نراه يخرج ذكرياته من « صندوق أسود » من تلك الصناديق التى كانت تحفظ مهمات الجنود • ولا أحسب أنها مازالت تستعمل بعد اختفاء الصندوق / الدولاب من بيوتنا • فى النهاية يتحول صندوق الذكريات الى « قبر » • الموت على أية حال هو آخر ذكريات الحياة • هذا اذا أردنا المعنى الفلسفى • أما اذا أردنا المعنى السياسى ، فرحلة الحياة التى اختارها - متوحدا مع زعيمه - كانت الهزيمة نهايتها المحتومة • من أجل هذا اختار الكاتب - الراوى - أن يكون لون الصندوق أسود : « أجزم - لم يكن لأبى يوما مثل هذا الصندوق الأسود المرتفع ، لم يكن

في بيتنا مكان يمكن أن يخفيه فيه .. وكان يمد يده ويخرج أشياء متعلقة بطفولتي ، لا أعرف ، يقينا ، ان كانت مرت بسنوات عمرى الأولى . أذكر البذلات العسكرية الثلاث : جيش ، وطيران ، وبحرية . أذكرها ، وكانت كلها تحمل رتبة لم تتغير ، هي « البكباشي » .

منذ الطفولة اذن .. يتوجه الشيخ والمريد ، أو الزعيم والنصير ، أو القائد والجندي ، أو المتبوع والتابع . وفي أثناء حرب ١٩٥٦ يلعب دور عبد الناصر . قالت البنت التي احتكموا اليها : على يكون ايدن ، فهو أحمر الوجه ويسب الدين كثيرا .. وجعلتني أنا جمال عبد الناصر لأننى ألبس « بدلة ضباطى » فى العيد ، ولأننى طويل وفى وجهى مناخير تشبه الرئيس . ويصل التوحد الى قمته عندما يكتب فى كراسة الانشاء : « مثلى الأعلى فى الوطنية الرئيس العظيم جمال عبد الناصر » وعندما أكبر ، أحب أن أكون رئيسا مثل جمال عبد الناصر ! »

وجاءت نهاية التابع بهزيمة المتبوع . انه يعيش الهزيمة رغم حرب أكتوبر . لا يذكر من هذه الحرب الا « حصار الجيش الثالث » . الذى كان المقدمة الطبيعية - كما نعلم - لمباحثات الكيلو ١٠١ ، فمبادرة القدس ، فمعاهدة السلام . لم يكن يدرك ذلك فى بداية الأمر . لكن أباه كان يدرك كل شيء : « قال أبى : خذ .. هذه آخر ما حفظته من أشياءك ! » وكانت ستره عسكرية مثقوبة .. عرفتها ، تذكرت حماقتى حين فكرت فى نشرها على حائط من سلك شائك لتجف . كنت فى فصيلة لخدمة الجبهة فى الاسماعيلية .. طرحتها على السلك ، واستندت لأنزل الى الخندق ، فمرت رصاصة القناص أمام وجهى لتستقر فى صدر السترة . لم أمت ، ولكنه يقول : انها كانت نهايتك ! وهو يعرف تماما اننى تخرجت وصرت جنديا ، وكابد هو بنفسه ، مع أمى ، القلق على ، فى حصار الجيش الثالث ، ولكنه يصبر ، ويظل داخل الصندوق الذى تغير شكله ، واتسعت فوهته ، ويقول : انظر .. لقد أنزلتك بنفسى وكانت أشياءك معك .. فما الذى تريد اثباته ؟ وتقدمت خطوة لأنظر فى قاع الصندوق . كان القاع بعيدا ، مغطى بالتراب الناعم .. وفى اللحظات التى استغرقتها اطلالى الى الفراغ الشحيح الضوء ، كنت متوجسا ، وآكاد أحس باليد المتسللة لتدفعنى الى القاع .

وتستوقفنا - فى عجز هذه الفقرة - عبارتان . اولاهما عن الأشياء التى كانت معه داخل الصندوق . هل وضعت « همه » ليجدها عندما يبعث من جديد كمادة الفراغة ؟ .. ان هذه الأشياء ليست التجارب التى خاضها ، سواء فى طفولته ، أو يفاته حين انضم الى منظمة الشباب ،

أو شبابه ورجولته حين خاض غمار الحروب . وهذه التجارب تركز على أخطئه المسيرة حتى لا تتكرر مرة أخرى . وثالثتهما عن اليد المتسللة التي تدفعه الى القاع . لاشك انها يد اللحظة الآتية بكل موروثاتها بعد حصار الجيش الثالث . من أجل هذا نرى المؤلف يرفض « التطبيع » في قصة : « انزل ! » . وفي قصة : « بريد حربي » التي نشرت في فترة متقاربة مع نشر قصة : « عيد الناصر » يحدد موقفه في صراحة تامة . تقول الفتاة التي استدعى أبوها للاشتراك في حرب الخليج على الجبهة السعودية : « يقول أبي ، في وضوح تام ، ان العدو الأول لنا هو اسرائيل .. يرى ان يكون واضحا تماما في أذهان العسكريين ، بالرغم من محاولات السياسيين وتوجيهاتهم .. يرى أن ندع السياسيين يفعلون ما يشاءون .. ولكن هذه الرؤيا يجب أن تظل عقيدة العسكريين .. » .

ولا نحسب أن ادانته للعهد الثاني من النظام العسكري تنبثق من ولائه للعهد الأول رغم انخراطه في تنظيماته وعشقه لزعيمه . انها - رغم كل شيء - لا تصدر عن ولاء لشخص ، وانما عن ولاء لوطن .. وطن يراه يكاد يفرق في اليم الآسن .. اننا في نظر الغرب الاستعماري مجرد فئران تجارب . ليس من أجل الوصول الى الاستقرار ، وانما من أجل الاستمرار في حالة عدم الاستقرار . فما تكاد نمر بتجربة حتى ترفض علينا تجربة مضيرة . ولا نبدأ من نقطة الصفر ، وانما من نقطة ما تحت الصفر . وليس التحول العشوائي في مصر يجديده على النظام العسكري . فعندما قامت حركة الجيش قضت على طبقة الباشوات والبيكرات الممثلين للرأسمالية الوطنية ، واعتلى السلم الطبقى بشوات وبيكرات جدد ، من ضباط الجيش وصف ضباطه وجنوده ومن تبعهم الى يوم الهزيمة . حتى قال البعض ان حكمانا كانوا مائة باشا ، فصاؤوا ألف بكباشي . وتقدم هؤلاء الضباط وأولادهم وإصهارهم الصفوف في عهد الانفتاح أيضا .

وتكاد قصة : « اختطاف » (٣) تمثل التشكيل الجديد خير تمثيل . التشكيل الذي صنعه النصر ، ودمرته عشوائية الانفتاح ، لنظل سائرين في سياق الهزيمة . وتبدأ القصة من نقطة مألوفة في بعض أعمال الكاتب : فتى وفتاة يجربان الشوارع في حالة حب . في هذه القصة يفاخئنا المطر . عندما تلاشت حدته خرجا من مخبئيهما . فتح العصفور مظلة المطر لحماية عصفورته . كان العصفور مكتئبا لاضطراره للسفر : « لا أدري الا طريقا مجهولا يدفعني الجميع الى السير فيه .. وحدي .. بعيدا عنك » (ص ١٤٣) فجأة خرج ثلاثة رجال من سيارة لاختطاف الفتاة . هوى بالمظلة على رأس أحدهم فترنح ساقطا . أسرع اليهم رابع مشرعا مديا . عاجله آخر بضربه هراوة على رأسه من الخلف فتهاوى الى الأرض . حمل اثنان

الفتاة الى العربة وقد أخرسها الرب * أصر المضروب بالمظلة أن يسحب الفتى أيضا ليثار منه * وتلك حيلة من الكاتب لتتصاعد الازمة بالتعرف عليه * كما كاث المؤلف موفقا عندما ترك نهاية القصة مفتوحة بعد هروب الفتاة ، فلم نعرف ان كانوا لحقوا بها أم اخفقوا فى سعيهم * ولم نعرف ماذا تم بعد تعرف الرجل الذى كان يقود السيارة على الفتى ، وبكائه وهو راكع أمامه يتحسس جرحه متمتعا شبه ذاهل : « كيف اشترك فى هذه الفعلة ؟ » هل يمكن أن يكون أنت ؟ حقا ؟ » (ص ١٥٣)

اقتربت السيارة من بيت وحيد شاحب الملامح غارق فى الظلام ، القوا بالفتاة المنهارة فى حجرة حتى تهلأ * قطع الذى يقود السيارة تأمله لوجه الفتى بملاحظة حادة : « حضرة الضابط محبى » * وسار الى تفتيش جيوبه * وعرى كتفه اليمنى من الظهر يواجههم بيرهانه : « انه هو .. » انظروا * دفعة (الفيكز) فى الكتف اليمنى * حملته بنفسى الى البر الغربى .. حملته بنفسى ! » (ص ١٥١) وكان معه تذكرة طائرة : « للرياض .. غدا .. الثالثة مساء » .. وهذا عقد العمل * مهندس معمارى * . وعندما تسأل طالب الثأر مستنكرا : « آكان يجب أن يقاوم بهذا الشكل ؟ » أجابه السائق : « أنت تتحدث عن قائد أول فصيلة فتحت ثغرة فى بارليف » . وهلا المكان صراخ هستيرى * هرول أحدهم الى الخارج : « غافلتنا البنت وهربت » * وأسرع وراءها اثنان * وبقي السائق : « وكانت الدماء تغطى يديه * وكانت دعوه تسيل * وكان الهلوه ذو الأغوار السحيقة يبتلع كل شئ » .. وهكذا ينقسم معرزو نصر أكتوبر الى فريقين ، يمثلهما شخصان : الأول يضطر الى السفر ليتمكن من الاقتراض بخطيبته التى كانت تودعه ليلة اختطافها * والثانى يشترك فى ارتكاب أبشع الجرائم !! ..

وتعود فكرة السفر للظهور مرة أخرى بقصة : « صورة من قريب لوجه حبيبى » * وتعرض القصة لمشكلة من أهم المشاكل المتخلفة عن الحكم العسكرى فى عهده الأول * فهى نتيجة مباشرة للتخطيطات الاقتصادية التى انتهت الى « ديكتاتورية الدولة » المسيطرة على كافة مناحى الحياة ، وان رفعت - زورا - شعار « الاشتراكية » فلاشك انه أزمة الاسكان وليدة « قوانين الاسكان » المحجفة بحقوق المالك * وهذا الاحجاف جعل المستثمرين - صغارا وكبارا - يحجمون عن الاستثمار العقارى * وتسبب - كما شهدت بيوت الخبرة العملية - فى زيادة معدلات كوارث « الزلازل » * وذلك لعدم اهتمام أصحاب العقارات بصيانتها بعد توريثها - أيديها - لساكنيها . ومازالت هذه القوانين سارية المفعول حتى الآن * ويعرض المؤلف بدلا

لم يتطرق اليه غيره على قدر علمنا وهو استعمال مخابئ الحرب للسكن •
 مما يجعلنا نضيفها — ولأسباب أخرى أيضاً — الى مجموعة قصصه المتفردة •
 وتبدأ القصة بتصوير اليم لأصحاب المشكلة المطحونين بالأزمة الاقتصادية :

« كان وجه المرأة غير جميل • جلدها منطقي ، باهت وبه ثنيات
 عليها حبات سوداء • كانت تربط رأسها بقطعة قماش مسخة ، وتاف
 جسمها في ملءة قديمة • كانت جالسة أمامي تحدث امرأتين أخريين
 تشبهانها • تبين أنها تحمل طفلا في لفافة القماش الملقاة على فخذيها • •
 فقد تحركت اللفافة ، وتساعد منها صوت الأنين • امتدت يد المرأة
 — بشكل آلي — الى صدرها ، وأخرجت ثديا أعجف ألقيته لقم في رأس دقيق
 داخل اللفافة • سرت بداخل قشعريرة • • » (ص ١١١) •

وتتألف القصة من فعلين • والقصة القصيرة لا تحتل الفلطين • قلنا
 ذلك أكثر من مرة • ويكمن الفعل الأول في مقدمة القصة • والقصة
 القصيرة لم تعد تعترف بالمقدمات • من حسن الحظ ان هذه المقدمة شكلت
 قصة قصيرة قائمة بذاتها تحمل هموم المطحونين أشباه الموتى الذين
 يبحثون عن مأوى • ولقد تفتق الذهن المصرى المهزوم عن فكرة السكنى
 في المخابئ • في القصة تتحول هذه الفكرة الى حلم بعيد المنال • يبدأ
 المشهد في الترام ، وينتهي بنزول المتحاورات صامتات • بعد التصوير
 الفعل للنسوة ، ينطلق صوت قببج يتحدث عن المخابئ • كمكان مناسب
 للإيواء بدلًا من « رمية الكلاب » في الحدائق العامة : « اليهود قدموا إلينا
 لحل المشكلة فما فائدة المخابئ الآن ؟ » • ولا يجد شاحبو الرجوه مخرجًا
 الا بالقفشات المضحكة للتسرية عن النفس • لكن قفشاتهم الصاخبة
 تختلط في حلقنا بعصارة مرة • فحين تبرعت امرأة بوصف معيار المخبا
 كأنها تتجول في قصر مؤكدة أن زوجها الشرطي أخبرها يوما أنها مجهزة
 بشكل يصلح للمعيشة • وانه شاهدها حين طارد مومسا تزاول عملها فيه
 « بمحطة الرمل » • ضجعت بعض النسوة ضاحكات وهن يملقن على السبب
 الحقيقي لنزول الشرطي الى المخبا • والقفشة الإنسانية جنسية أيضا •
 سحبت المرأة ثديها من قم طفلها وتساعد صوتها باكيا • فهدن سقوط
 بيتها في أول هذا الشتاء القاسى وهى تعيش مع زوجها الضريع وأطفالها
 الخمسة في عش صغير أقامته من الصفيح وبقايا خشب البيت المنهار في
 الساحة الترابية أمام متحف الآثار بكرم الشقافة • وإن زوجها — وسبب
 دينه — يصر على مضاجعتها كل ليلة في العش الذى يشبه التلاجة ، بينما
 الأبناء الخمسة ملقون على الفراش البالى تحت أرجلهم • وضجعت بعض
 النسوة ، واثنت واحدة على فعولة الزوج الأعرج •

بقيت لدينا قصة ثانية قائمة بذاتها - أيضا - عن السفر كبدل للهموم . تبدأ هذه القصة بعد مغادرة الراوى الترام . والراوى - كما فى قصة : « اختطاف » - محارب قديم يقرر السفر - كذلك - ليعينه على نفقات الاقتران من حبيبته التى يعرفها منذ ثلاثة عشر عاما حتى أصبح يعتبرها زوجة : « قلت له اننى وحبيبتي أحيانا ننسى اليأس ونظل نحلّم أحلام الماضى القريب ، ولكننا لم نعد نتحمل التجول العاجز المغيظ فى شارع « صفية زغلول » أمام البرتيكبات والسلع البراقة التى تخرج لنا ألبستها . لقد سئمنا من المشى فى طريق الكورنيش نلتهم الترمس وحبّات الفشار الهشة المنتفخة وننتسلى .. » (ص ١١٩) وقد أصبح الخوف يرتبص به فى كل مكان . أثناء الحرب كان طيارو الفانتوم يتبعونه ، ويطيلون مكوثهم فوق حفرتهم فى محاولات متصلة لاصطياده . نجحوا - فى النهاية - فى التهام عربته وجنوده ، لكنه أفلت . من يومها وهو يخاف من الطائرات . يرتعب حتى لو كان فى حضن حبيبته : « قلت لها ان الخوف ليس وصمة عار . بل إنه أحيانا يمثل قيمة حضارية عظيمة . لم تفهم . قلت لها ان الخوف مستمر . لم تفهم وغضبت .. » (ص ١١٧) ولقد تعددت الآن أسباب الخوف . طائرات الفانتوم الآن فى كل مكان . يراها فى البيوت الموشكة على الانهيار ، فى شحوب الموت فى الوجوه الجائعة : « لم أكن يومها رأيت ثدى المرأة التى تتبرز دما لأقول اننى لن أكف عن الخوف ، وأن الخوف ، - للأسف - هو كل ما يمكننى فعله » (ص ١١٨) .

غضب منه أستاذة لأنه تقدم للحصول على اجازة بدون مرتب دون أن يخبره . ذلك يعنى أنه لا يعرف مستقبله ، فانفاقه أربع سنوات فى عمل مهمت من أجل بضعة آلاف من الجنيهات لا يساوى وقوفه وسط زملائه وهو يقترب من الأربعين ولم يحصل على أى درجة علمية : « قلت لقد حسبته .. لا أريد أن أناقش معك قيمة الدرجات العلمية لأننى أحترم الذين يحملونها والذين يسعون إليها .. ولكننى زاهد فيها . قلت له أن أصنع درجة علمية أهم أم أن أصنع حياتى ؟ قلت له اننى أعرف زوجتى من ثلاث عشرة سنة . وأنا نفقد الشباب يوما بعد يوم دون أن تصنع من بذورنا طفلا نربيه كما حلمنا . قلت له اننى أعرف قيمة العمل الذى نجزه معا وأنه يمكن أن ينقذ ثروة سواحلنا من كلثة التلوث .. ولكننى أخاف أن يتم البحث ثم ينتهى به الأمر الى جانب جثث البحوث الأخرى فى ركن مهمل بالمكتبة . قلت له : على كل حال فإن عديدا من الأشخاص الآخرين يقدرون على انجاز نفس العمل ، وربما بكفاءة أكبر .. ولكننى أنا الوحيد الذى يمكننى أن ألهث خلف أحلامي مع حبيبتي فى محاولة

التشبث ببعض ملامحها قبل أن تمحوها أو تشوهها عوامل التبرية ..
(ص ١١٨ وما بعدها) .

وقد يظن البعض أن قصة : « عملية تزوير » تتألف من فعلين . لكنها - كما سنرى - تتألف من فعل واحد يعمل في مكانين . الأول : طريق المطار وتداعي المعاني في ذهن الراوى . والثاني قلعة استقبال المسافرين واستعراضه للمزورين الشرفاء . أما الفعل فهو « التزوير » وشخصا قصتي : « موقعة » و « عملية تزوير » لا يرضيان عن الجرائم التي ترتكب في عصر الانفتاح ، لكنهما يشباركان في ارتكابها تحت الحاح الحاجة . وقد خاب سعى شخص قصة : « موقعة » في اللجوء الى العنف . وكلل سعى شخص قصة : « عملية تزوير » بالنجاح عن طريق صديقه الذي نجح في توسيع دائرة أعمال والده حين تسلم منه شركة المقاولات المحدودة ليحيلها الى مجموعة شركات . كانا صليدين منذ المرحلة الابتدائية . صارحه الراوى برغبته في السفر . حدثه عن اقتراحه القديم البديل . وهو مساعدته في بعض أعماله « كمصدر اضافى للدخل يعينني على تحقيق مشروعي الوحيد المأمول ، وهو الحصول على مسكن مناسب » (ص ٩٠) فقد الثمانينيات - كما يقول الصديق - مرحلة مختلفة تماما : « الانفتاح الحقيقي يا عزيزي » . وساق تشبيها « انه كموجة حائطية هابطة تدك اليابسة ، والشاظر من يجعل نفسه جزءا من هذه الموجة ولا يفكر في مواجهتها » (ص ٩١) في المرة الأخيرة - قبل سفره بيوم واحد - صارحه الراوى بأنه لا يسير في الطرق المضادة الشرعية ، ودليله على ذلك أنه رآه في وكر المزور سينما مطاعا . قهقهه وتنفس بعق : « يا عزيزي ، أنا أعمل في السوق ، وأعيش فيه ، وإن خرجت منه مت .. أعائشه بكل ما فيه .. بروائحه الطيبة والنتنة على السواء .. ويصل الأمر الى ما يتعدى ذلك : « تجار العملة ، وتجار المخدرات المكشوفين والخفيين ، وغيرهم من القائمة التي تثير غثيانك ويخدش مجرد ذكرهم عذرية ضمير الشاعر فيك .. وهؤلاء يا صديقي جزء من المناخ ، بل وأكثر من ذلك ، انهم قوى محركة فعالة » (ص ٩٢) ورغم هذا يلجأ اليه الراوى لتزوير جواز سفر له . ولهذا يضرب الصديق ضربة قاصمة في نهاية السهرة : « لا تتأخر عن مصارحتي عندما تناقش مع نفسك مدى اساستي اليك حين التجأت معي الى التزوير لتلليل العقبات أمام سفرك » (ص ٩٣) .

وفي المطار يكتشف أن معظم المسافرين مزورين وكذابين ، وكان الجريمة صارت جزءا من مناخ الانفتاح على حد تعبير صديق الراوى . كان الجميع مسافرين الى « مالطا » . السؤال الذي يسأله ضابط وثائق السفر - أحيانا للتفكه - لماذا تسافر الى مالطا ؟ . ويشارك الجميع في

اجابة واحدة : « للسياحة » • • ويشترك الجميع فى التفاوض • كان يشعر بالوحدة فى الصالة المتسعة الأنيقة • البقى بأحد أصدقاء الدراسة • أمسك الصديق الجديد بطرف رباط عنقه وقلبه وسحب من داخل البطاقة ورقة مالية : « نفس المفاجأة التى أخذتنى حين دخلت مع أحمد خميس وكر التزوير ، ورأيت مختلف الأحجام والنماذج المتقنة • انها مفاجأة لا تخلو من درجة من البلاهة » (ص ٩٦) وعندما حذره من المسألة هتف : « أى مسألة يا عم ؟ • هذا شغل • على مية بيضا • • ويفوز بالذات كل مغامر • • • وربما للتخفف من وزر التزوير أسر اليه بتورطه فى عملية مشبوهة ليتبين من مغافلة جهة عمله والسفر دون اذنها - ارتفعت ضحكاته وأخرج جواز سفره المزور • ولما سمع منه قصصا أخرى تغيرت نظرته الى كل الموجودين حوله « تهيأ لى أن لكل واحد منهم ما يخفيه • • » (ص ٩٧) • ثم سأله الصديق عن شهادة الخبرة • فأخبره أنه لا يعمل بالتدريس • أجابه الصديق أنه سيعامل كالخريج الجديد ، فندم على أنه لم يقابله قبل السفر • لكن الصديق طمأنه : « معى زميل هنا ، لديه شهادة خبرة زائدة ، على بياض ، يطلب فى مقابلها خمسين دولارا • • » (ص ٩٨) وسلمه الورقة وطلب منه أن يضعها فى حقيبته بحرص ، والا يشيها الا بعد أن يملا بيساناتها • وكانت زوجة الصديق تجلس بجانبها ، وتبين أن أوراقها « صورة طبق الأصل » من أوراقها •

لكن السفر الى الخارج لا يحل المشكلة • فى قصة : « موقعة » يعود المهندس صلاح وزوجه وطفله بعد خمس سنوات قضائها فى أمريكا للدراسة • يقع فى حياكل أحد مقاولى الانفتاح الذين يؤجرون الشقة الواحدة لأكثر من شخص • الرجل يحمل لقب « حاج » • فى كل مرة يزوره يراه يصلى العشاء ويطيل فى صلاته ، ويتمكن من اقناعه بتأجيل تاريخ الاستلام • كانت شقيقته فى الدور الثانى ، فأصبحت فى الرابع ، ولديه نية للصعود به الى الخامس • والخامس فى علم الغيب • المقابلة الأخيرة أشعرته بالخطر الوشيك • كاد أن ينهار وهو يستمع الى الرجل الضليع فى الخداع • استمر الخداع لمدة ثلاث سنوات • عاده الطبيب فنصحه بالراحة التامة • وتجنب أى انفعال • وهذه « القرشة » المرضية تاتى فى البداية ، ليكون انهياره - فى النهاية - طبيعيا : « الحقونا بالاسعاف • • الرجل فاقد النفس !! » (ص ٢٧) •

تستعين بابن خالته الذى لا يميل وزوجه لسرقته • يقترح عليهم محمد مهران • ابن الخالة • استعمال القوة : « سبتكلكم الخطة مائة وعشرين جنيتها ، خمسة رجال أشداء ، للواحد منهم عشرون جنيتها ، وعشرون جنيتها لسائق عربة النقل » (ص ٦٥) وعليهم أن يجهزوا بعض

المنقولات • وبعد التمكن من الشقة يستدعون الشرطة لتثبيت فى محضر
رسمى كل ما يريدون اثباته ، وذلك « يتطلب اضافة ورقة بعشرين الى
الحساب ؟ » • ووافق صلاح على الاقتراح رغم عدم رضاه فى قرارة نفسه •
عن هذا الأسلوب • ونعرف نحن السبب ، فقد قضى زهرة شبابه فى بلاد
الحضارة ، وتدريب على اتباع النظام ومراعاة القانون • والمؤلف الخبير
بفنه يشير الى ذلك فى مفتتح القصة لا بالحديث المباشر وانما بالحكاية
الجانبية • فقد طلب منه ابن خالته أن يركب معه بجوار السائق ، فاعترض
لأن ركوب اثنين بجوار السائق مخالفة • فإرد عليه ابن خالته : « أى
مخالفة ؟ يا عم ، قل لى بأسط » (ص ٦٦) وهذه اللامبالاة تذكرنا بموقف
مشابه بقصة : « عملية تزوير » فعندما حذر الراوى صديقه من المسألة
هتف : « أية مسألة يا عم ؟ » • لكن يبدو أن المهندس صلاح اقتنع
بانقاله الى بيئة أخرى لم يكن يعرفها ، و « زمن ابن كلب » • من يقدر
على شئ يفعله » (ص ٦٢) وتنتهى القصة بانتصار رجال « الحاج » على
ابن الخالة ، وتهاوى صلاح « ساقطا » تحت قدمى الحاج • ولا تخفى
دلالة هذه النهاية • ففي هذا الزمن ينتصر الشر على الخير • وفى هذه
الغابة يسحق القوى بماله الضعيف بحاجته وعوزه •

وهذا الشخص المتوحد فى جميع القصص السابقة ، المطحون بالأزمة
الاقتصادية ، الباحث — أساسا — عن مسكن ، الراض — رغم اختناقه —
التطبيع مع اسرائيل ، خاض تجربة مريرة بعد انتقاله من « Malta » الى
« ليبيا » سبق أن تعرضنا لها فى مقال سابق (٤) •

الهوامش :

(١) عملية تزوير ، العدد ٣٣ من سلسلة ، أصوات أدبية عام ١٩٩٣ - وإضافة الى رواية : « وسام » سوف نستعين من قصص هذه المجموعة بقصتي : « موقعة » و « عملية تزوير » *

(٢) مجلة : الثقافة الجديدة ، العدد ٥٧ الصادر في يونيو ١٩٩٣ ، ونشرت أيضا بمجلة : « أدب ونقد » العدد ٩٥ الصادر في يوليو ١٩٩٣ .

(٣) الأثرعة الرمادية العدد ٣٨ من كتاب المواهب ، عام ١٩٨٦ - وإضافة الى : « اختطاف » سوف نستعين من قصص هذه المجموعة بقصة : « صورة من قريب لوجه حبيبتى » *

(٤) يراجع مقالنا : القصة المصرية في بلادنا النفط ، الثقافة الجديدة العدد ٥٣ الصادر في فبراير ١٩٩٣ .

مطلات على الداخل

● كل الصور التي تلتقطها ذاكرتنا الطفلة ، تظل ملازمة لنا مدى حياتنا .. وتظل . رغم طول الزمن وبعد الشقة . محتفظة بقوتها الإيحائية التي تغذى خيالنا وتؤثر في سلوكنا وتحدد مسارنا وإذا كان هذا كله يتم في اللاوعي ، فإننا نعود الى طفولتنا واعين مدركين بل وآكاد أقول : مستدعين للتداعي عن عمد ، خاصة عندما يلم بنا خطب نوء بحمله أو حتى مجرد تكدر المزاج وكأنفسا نتشبه بجدورنا ونستمد منها العون .. حتى ولو كان هذا العون عصاة صبر مر أو مسحوق سلوان أسبان . أو كأننا نقوم بعملية من عمليات التطهير النفسي فيجلس تاريخنا أمامنا على كرسى الاعتراف عارضا قصة حياتنا بكل دقائقها الصغيرة بلا مواربة أو مدهانة حتى ولو أغضبتنا طريقته .. فأشحنا عنه بوجوهنا أو رفسناه بأقدامنا غير عابئين بقدسية الاعتراف والحلم الذي يجب أن يتحلى به المعترف أمامه .

ويبدو أن هناك رباطا وثيقا بين الحزن والماضي والفرح والمستقبل . أرجو أن يوضحه لنا علماء النفس إذا صدق حدسنا ووجدوا في تعاليمهم ما يؤيد ظننا . إذ أننا عندما نحزن تتداعى أمام أعيننا صور الماضي وينتخب لها وعينا منها ما يوائم لحظتنا الحاضرة ليسلط الضوء المبهر عليها . وعندما نفرح نشرب الى المستقبل وتلاحق أمامنا صور مشرقة له .

وقد تستعين الصور المستقبلية بأرماصات من الماضي تؤيدها وتعزز نصاعتها لكن ذلك لا يحدث . غالبا . الا عندما تنتهي لحظة الفرح النشوانة ويبدأ التأمل الهادئ السعيد فيما حدث .. هذا إذا كنا بطبيعتنا من المتفائلين . وكلما ازداد تفاؤلنا ، تلاحقت صور المستقبل السعيد ، وطمست صور الماضي بأسره في كثير من الصلف والغرور المستقبل .

أما ان كنا متشائمين أو مطحونين أو لم نعتد على لحظات الفرح في خضم الأيام فأننا سرعان ما نقطع شريط الآمال ونضجع في « الفيديو » الذي لم ينتج له المجمع اللغوي اسما عربيا حتى الآن ، ونرجو ألا يفعل . شريطا آخر قاتما .. وربما سوداويا ، ونحن نبتر ضحكتنا ونكتم سرورنا قائلين : اللهم اجعله خيرا .

والشاعر لا يكاد يفارق مضارب طفولته وقد خصص الشاعر العربي القديم لهذه الذكريات المقدمات الطللية لقصائده • ولا ينفي هذا أنه - كغيره من شعراء خلق الله - يستمد كثيرا من صوره - في غير المقدمة - من نبع الطفولة •• ذلك المصدر العظيم للأنماط العليا •

وعندما كان يشرف على الصفحات الثقافية بمجلة « اليمامة » السعودية عرف علوى طه الصافي كاتباً للمقالة الأدبية والنقدية • بيد أنه عندما انتقل للإشراف على مثيلاتها بجريدة « الجزيرة » فاجأنا بررح جديدة • فتحت عنوان « مطلات على الداخل » أخذ يكتب مجموعة من التأملات والخواطر والصور الحزينة وكأنه يؤرخ لنفسه • فهو يعلن تبرمه بالمدينة والوظيفة بوجه خاص ، ويحن حنيناً جارفاً الى القرية متمنيا لو نقلت المدينة اليها ولم ينقل هو الى المدينة : المدينة رمز الحداثة والقرية رمز الأصالة •

ولم يعتمد الكاتب الكتابة داخل اطار فنى معين، بل ترك للفكرة اختيار اطارها المناسب وان حرص على أسلوب الكتابة القصصية سواء في الحوار كما هو الشأن عند توفيق الحكيم في كثير من حوارياته التي لانتطيع أن نصبها في قالب القصة أو المسرحية ، أو في اللقطات السردية كما هو الشأن عند نجيب محفوظ في « المرايا » و « حكايات حارتنا » وعندما جمعت هذه الأعمال في كتاب أصبح من حقنا النظر اليها ككل لتجد أن بعضها يدخل في اطار القصة ، وأغلبها في اطار الصورة القصصية ، وآخرها في اطار التأمل أو الخاطرة التي اختار للتعبير عنها الأسلوب القصصي أيضا وان شملها جميعا احساس واحد •

وليس معنى عدم دخول بعض هذه الأعمال في الوعاء القصصى هو طردها من اللجنة فالمهم هو الوعاء المناسب للفكرة وفي الحق لقد وفق في كثير من قصصه وصوره الريفية • أما المدنية فلم نشعر مع معظمها بوهج الخلق الفنى • وهذا هو سبب طرحنا لمعظمها وعدم اعترافنا بها في هذه الدراسة كذلك فان خواطره وتأملاته قد ضلت طريقها عندما اختارت الأسلوب القصصى وخاصة تلك التأملات القصيرة جدا • وهى قليلة لحسن الحظ • إذ أنها تنحصر - فى نظرا - فى أربعة أعمال هى : الحب والجأتوه •• الوفاق البشرى •• السمكة •• والانسان •• والكهرباء والفانوس •

وفى القطعة الأخيرة ينبئنا بأن التيار الكهربائى قد انقطع عن الحى مرتين • وقد لمن التلميذ الكهرباء ومخترعها وأشعل فانوس جدته • ثم يضع علامتى استعجاب بعد عبارة : « ويشرع فى حل التمارين !! » •

ومن حقنا أن نضع نحن أيضا مجموعة لا بأس بها من علامات التعجب والاستفهام ونحن نتساءل : « وماذا في هذا ؟ » ليست بطولية أن يتصرف تلميذ مجسد هذا التصرف . فنحن جميعا نرى الشمس والقوانين عندما ينقطع التيار الكهربائي . وقد نقوم ببعض الأعمال المهمة على أضوائها دون أن يستحق هذا التصرف مجرد سرده على أسماع الأصدقاء في الصباح الا من باب الشكوى من شركات الكهرباء . فان كان هذا هو المقصود فان صدر « المقال » أكثر رحابة من التصوير القصصى أما اذا كان يريد شيئا آخر مثل العودة الى الاهتداء بنور الماضى فانه لم يستطع ايصاله اليها . وما نحسب أن الترف قد بلغ به مداه حتى رأى في ذلك التصرف أمرا يدعو الى العجب .

وهذا العيب يسرى في أوصال بعض قصصه وصوره . ألا وهو خلوها من عنصر « الدهشة » فنراه يصور أمورا عادية لا تثير فينا أى انفعال وخاصة في أعماله المدنية والانفعال هو الذى يزيد وعينا بالحياة وبه يحتل العمل الفنى مكانا مرموقا . وبدونه يصاب بالفتور فينسى سريرا . وكما خلقت الصورة فى دهشة ، تلقيناها فى دهشة تماما كما حدث معنا ونحن نشاطره دهشته تجاه الرؤية الجديدة للحكاية الشعبية القديمة كما توصلها لنا قصة : « ولد أم بنت » .

وفى المجموعة بعض الأقاصيص التى تحلق بجناحين شفافين فى سماء الشعر ومن ثم فقد ألحقناهما - عن جدارة - بما نسميه « القصص القصيدة » وخاصة : الجرح الكبير « وقوس عنتر » فهما مثقلتان - رغم وضوحهما - بالرموز الثرية كما تغلفهما سحابة حزن عميق تحكى قصة ضياع الأرض والتاريخ . وماذا يبقى للإنسان بعد فقده الأرض والتاريخ !! انهما قصتان قصيرتان جدا ومن ثم فبالإمكان استضافة أولاهما . وليسبح لنا المؤلف بتجزئة فقارها وفق احساسنا بها أثناء القراءة :

كان لابد أن يرحل !!

ثمة أمر سوف يحدث له فى القرية !!

ترك كل شئ . .

ترك القرية

وفيهما كوخ صغير لامرأة تنتظر الموت وقطعة قماش بيضاء .

أودعها لدى احدى الأسر ،

هى كفن هذه المرأة .

كان ذلك كل ما يملك !!

المرأة كانت أخته ..

بل كانت تاريخه الباقي في القرية !!

ويغيب في أفق الرحيل

ويضيع التاريخ الباقي في زحمة السنين !!

ويبقى الجرح الكبير جنوبيا !!

والرؤية الشعرية في هذه القصة تعتمد على الشعور الفياض النابع من الايمان بالقضية هذا الشعور الذي حملته على التعبير المكثف دون دخول في تفاصيل تختلف من شخص الى آخر ومن وطن الى آخر وان كان بالامكان الاستغناء عن الجملة الثانية : ثمة امر سوف يحدث له في القرية !! فالمهم هو حتمية الرحيل التي رسختها لفظة : « لا يهد » مع أول جملة . وهذه « الحتمية » هي التي غفرت له تركه لأخته على فراش الموت . فرحيله لم يكن نتيجة اختيار وانما اجبار .. قهر ، ذلك القهر الذي يدفع الناس الى ترك ديارهم وذويهم . قهر مر . والاكثر مرارة هو ترك هؤلاء الذين يعيشون من أجله ويعيش من أجلهم ويجسداهم الكاتب هنا في « صلة الرحم » والأمر .. أن تكون صلة الرحم هذه أو غيرها من الصلات الوثيقة العرى سواء تمثلت في صورة أم أو أخت أو زوجة أو طفل رضيع على صدر زوجة أو أم أو أخت بحاجة الى العون .. الى الجدار الذي تسند عليه ظهرها في ساعة العسرة .. لكن الجدار يتزحزح عن مكانه ويفر هاربا .

وقد يكون هذا الرحيل برضا صاحب الصلة أو صاحبها . لكنه رضا يحمل تضحية صعبة رضا من يضحي من أجل غيره . أو من يضحي لأنه لا يجد مفرًا من التضحية . أو من يضحي لأن دوره في الحياة هو التضحية . ويظل يضحي ويدوق آلام التضحية وآمالها حتى اللحظة الأخيرة .. تلك اللحظة التي يتحول فيها المضحي أو المضحية الى ضحية .

وهنا .. يضاف عبء جديد على كاهل الراحل . العبء الأول هو حتمية أو ضرورة الرحيل . والعبء الثاني هو ترك هذا الذي يعيش من أجله تركا يحمل التضحية به أحيانا في أحلك ظروف خيالاته . والعبء الثالث هو تحمل تضحية غيره من أجله . ويظل يحمل أعباء الضرورة وتضحيته بغيره وتضحية غيره من أجله ، سائحا بحمله في بلاد الله بحثا عن الخلاص ..

وماذا يفعل لكي يخلص ؟! ٠٠ وقد تعلم المضحية منذ البداية أنها ضحكة وأن الراحل ضحية وأن ثمار الرحلة — لكلا الجانبين — هي الضحك في الأرض بلا هوية ٠٠ الأرض الحبيبة والأرض الغريبة ٠

في « الجرح الكبير » ضاع تاريخه الفردي برحيله وموت أخته ٠ وفي « قوس عنتر » يضيع التاريخ الجماعي ٠٠ تاريخ القرية كلها و « قوس عنتر » في اللهجة الجيزانية هو « قوس قزح » فبذلك العنوان إذن ٠٠ نواجه بالرمز التاريخي البطولي المتمثل في اسم «عنتر» و «قوسه» الذي دوخ به الآفاق وإن انكسر القوس في النهاية يموت بطل القصة فبطل القصة الذي جرفته السيول يلقب بـ « قوس عنتر » وكان الأطفال يصيحون حينما يرونه : « قوس عنتر حساد أمطر » أي حساد المطر والارتباط بين « قوس عنتر » و « الموت بالسيل » ارتباط وثيق وإن كان « قوس عنتر » تظهر بعد هطول المطر ، فقد أغرقه الكاتب — في هذا العمل — بالمطر وعزاؤنا أن قوس قزح يعود للظهور من جديد ٠ قد تتأخر عودته لكنه يظهر ٠٠ لا محالة ظاهر : « رفع وجهه المتجمد الى السماء ٠٠ وهو يتكى على مسحاته كل أحداث القرية مرسومة على مساحة وجهه المتعب ٠٠ سبعون عاما ٠٠ وعشرات الأحداث عاصرها ٠٠ أحداث الخصب ٠٠ والقيظ ٠٠ جانب كبير من تاريخ القرية تحتفظ به ذاكرته القوية ٠٠ في الصباح وجدوا جثته ملقاة على ضفة الوادي الذي سال البارحة !! »

وتتعدد نماذج الرحيل عنده وتلفها قضية « البحث عن عمل » وهو عنوان إحدى قصصه — وفي قصة : غرباء يطالعلنا وجه آخر من وجوه هذه الجماعات « المغمورة » فهو لا يحدثنا هذه المرة عن الريف والفلاحين وإنما عن البحر والصيادين : « جيزان ٠٠ المدينة كمروس تفصل شعرها الأسود على حواف البحر » — ليته تخلي عن أداة التشبيه — وصيد السمك تبع أكثر من راحته كما تقول الأم ٠ والغوص وراء اللؤلؤ يرعب أو كما يقول الفتى : « البحر لا يرحم ٠٠ في بطنه قلوب عاشقة ماتت طرية » ٠٠ ويقرر الفتى الرحيل الى « مصوع » للتجارة ٠٠ وهكذا ينتقل من قارة الى قارة وراء رزقه ٠ وتظل فتاته في انتظاره : لم أتمكن من وذاعه ٠٠ رحل وعيناي ترقبان شراع السنبوك المسافر الذي لا أعرف متى سيعود !! والسنبوك هو المركب الشراعية الصغيرة ٠

ويختتم الكاتب قصة « غرباء » بقوله : « غرباء أبدا نحن في هذه الدنيا . وتلك أمة مكتومة كان يتعين أن تظل مكتومة لكنه اعتاد أن يزودنا بالمحصلة النهائية للعمل في جملة قصيرة تتفق مع العنوان في بعض أعماله مثل قصة : « التعب يسهر في عشه » والبطل هنا يقرر أن يرحل إلى المدينة لأن الموسم لا يبشر بخير . لكن المطر يسقط فجأة في الليل ، فيحمل مسحاته رغم معارضة زوجته . فليس للمساقاة إلاه . وكما يحدث في قصة « قوس عنتر » تماما يجرفه السيل . ولا يكتفى الكاتب بهذه الخاتمة وإنما يعلق عليها بقوله : وفي الليلة التالية قامت القرية . . . وبقي التعب سهران في عشه !! وكذلك في صورته : « محموم » الذي يسمع بطلها جرس الباب أكثر من مرة ويتحامل على نفسه لفتحه فلا يجد أحدا . وليس للعنوان القصصى أن يفصح الاقصاد كله عن المضمون . ويعد ذلك أمرا مقبولا - في نظرنا - بالنسبة للصورة الأدبية شريطة أن يلتزم عنوان الصورة بالنسيج النحوم عنوان القصة به حتى يصبح جزءا لا يتجزأ منه . ومن ثم فلم نجد ما يدعو إلى أن يختتم هذه الصورة بقوله : « قام في الصباح مجهدا ، أدرك أنه كان محموما » فقد فهمنا ذلك من العنوان .



هاهو علوى الصافى يعود إلى قريته . . . تلك القرية الجنوبية النائية من قرى « جيزان » أو « جازان » أو - كما كانت تسمى في الماضي - المخلاف السليمانى - يعود إليها مثقلا بهموم المدينة لتصبح عودته لها نوعا من الشكوى أو التطهير النفسى يعود إلى « عود أمرازقى » و « امريش » و « امذهب » و « امرهى » و « امركن » و « امعشه » و « امهيجان » و « امسجف » و « امغيش » .

وإذا اعتبرت هذه الكلمات بمثابة الطلاسم أو الألغاز فإن مفتاحها فى يدك . إذ أن أهل جيزان يقلبون « لام » أداة التعريف « ميم » وهكذا تصبح هذه الكلمات : « عود الرازقى ، والعريش ، والمذهب ، والراعى ، والمركن ، والعشة ، والمهيجان ، والسجف ، والغيش » .

لا زالت ، ولا شك - بعض الكلمات تستعصى على فهمنا حتى بعد أن أعدنا لها إلى نصايها الفصحى . لكن ماذا نفعل للثنين ؟ ذلك الذى يجعل الكاتب يتذكر كل شيء وخاصة الكلمة الخارجة من الأفواه باللهجة المحلية . . . حتى لو عرف أننا لن نفهمها واحتاج إلى الشرح على المتن ليعيننا على استيعابها . إنها ذات عنوبة خاصة عنده . وسوف تكون ذات عنوبة

خاصة عندك اذا تذوقتها فى سياقها الحي • سوف تشعر انه كان يجب
أن يبشها فى عمله ليمنحه نكهته الخاصة رغم أنه يكتب حواراه بالفصحى :

— أين أنت يا مريم ؟

— فى أمعريش يمه • جالسة أطحن •

— هل انتهيت ؟

— اننى أعتق ، على فكرة الشتاية صغيرة •

— لا بأس •• سأسبقك الى أمذهب للصرى •• اذا انتهيت ضعى
أمرهى فى أمركن •• وعلقه على ربيع أمعشه •• لانتسى أن تنظفى أمهجان •

— حاضر •• يمه •

ويرتفع صوت مريم تغنى « الطارق » الا •• لا •• لا •• لا •• لا ••

سوف يستغلق علينا فهم بعض الكلمات لامحالة • لكننا سوف نشعر
بالجو الذى أراد الكاتب تصويره من خلال الكلمات المحلية والحوار الذى
يطرق أسماعنا فى كل قرى خلق الله • فهو جو ريفنا •• ريف الانسان
مهما اختلف المكان وبعد الزمان • ها هى الفلاحة الفرعونية الفينيقية
البابلية الآشورية الكنعانية الحميرية السريانية السبئية العربية ••
الفلاحة التى خرجت من رحمها أمهاتنا ، وخرجنا نحن من أحلام أمهاتنا ،
لنستنشق عبير الأرض •• ونموت فى الأرض •

وهاهى ابنتها الصغيرة •• البنت التى هى بنتنا وأختنا ومحبوبتنا
وحفيدتنا وجدتنا عندما كانت مازالت حفيدة صغيرة •

نفس جو العمل الحقل ••

ونفس جو العمل البيتى ••

الأم تسعى لمساعدة زوجها فى الحقل •• « تنصد » أى « تحش »
أعواد الذرة بالمحش أو الشمقرف أو « المنشار » كما اختار علوى للتفسير
بالهامش و « تصرب » أى تفرك حباتها عن كيزانها وتوصى ابنتها بالحقاق
بها بعد تدبير شئون البيت •

وفى انتماء حقيقى لا يشوبه ضيق أو يعتريه تبرم ولا ملل من سماع
الارشادات التى تداعب أذنيها صباح مساء تنهمك الفتاة فى عملها
وهى تغنى •

وكما لم تمل الفتاة من سماع تلك الارشادات لم يشأ الكاتب أن يطرحها حتى يقيم أنفه بصيرها وموجياتها • انها بصمات أهلنا الصوتية على جبين الطين وعمر السنين : « الرازقي » نوع من العنب و « العريش » كوخ يبنى بالقش ويبطن بالطين و « المذهب » للحقل - وهو الذي يذهب اليه - والرهى الطحين ، و « المكن » اناء من الفخار مخروطي الشكل يوضع فيه الطحين •• ويقول الكاتب ان « العشة » فى جيزان لها بابان عادة تقع بينهما مسافة تسمى « ربع امعشه » أى ربع العشة يعلق فيها الأهل حاجياتهم ويضعون صندوق السبسم لحفظ الملابس والأشياء الثمينة و « المهجان » حصير مصنوع من الخوص يوضع تحت المطحنة حتى لا يتأثر الطحين على الأرض و « المسجف » السور ، و « التعتيق » مرحلة من مراحل طحن الذرة و « الشستاية » عيش مخمر لتخمير الطحين ، و « الطارق » فن من فنون الغناء •

ويبدو أن أهل جيزان الذين يقبلون لام أداة التعريف ميمًا مولعون كذلك بالمصدر المسمى مثل أشقائهم فى اليمن • فضلًا عما ذكرنا نجد فى المجموعة : « المصنف » وهو الأزار ويقول علوى إنه يكون من الحرب غالبًا و « المطلع » يعنى مدخل المدينة و « المجدع » بمعنى الأفق فيما اعتقد •

• والكاتب لا ينسى غناء الفلاحات • وها هى الفتاة فى قصة « عود امرأزقى » تغنى أثناء عملها :

قتلت فى « القمعة » وفى « البرك » صرمت ومن « محابل » حماونى على جمال •

وفى نهاية القصة تغنى :

طلعت عود امرأزقى وانسر بى

وفى قصة « الربيع » •• والخريف • نسمع أغنية من أغاني الرفاف :

قمرى شل بنتنا

قمرى شلها وراح

كما يستضيف بعض الأمثال الشعبية •• ففى قصة « زوجتى الفجرية » نجد : ما للحب المسوس الا الكيال الأعور ، وفى قصة : « الأرض » اذا برق من المجدع شل ثيرتك وأقدع •• ويقول فى الهامش ان أهل جيزان يقولونه « اذا لمع البرق فى إحدى الجهات • وما هكذا تفسر الأمثال : اذا لمع البرق فى الأفق فعلينا ان نحمل عصائنا ونرحل ،

خشية المطر وما قد يجره وراه من سيول في الوادي • اذ أن واضح المثل يكون ذا وعى حمسى عادة • وما يهمه من المثل ليس التشبيه أو المقارنة وإنما الجو الكئاني ذو الغاية المتخفية للمعاني الظاهرة ومن ثم نستطيع أن نسحب أثر هذا المثل على كل ما تستشف من ارماساته أفضلية الرحيل •

والمجموعة على صغر حجمها تطلعننا على العديد من مظاهر القرية وعاداتها وآلامها •

فهو لا ينسى وباء « الجدرى » الذي كان يلم بالجزيرة العربية كاللعنة - بين الغيبة والفينة - فيفتك بأهلها •• ويذكر الكاتب أن هذا الواء قد قضى على نصف سكان قرية قصة : زوجتى النجربة •

أما السيل فهو نعمة ونقمة •• فالفرح بهطول المطر يمتزج به دائما الخوف من امتلاء الوادي بمياهه وما يصحبه من أخطار • وما هو الزوج ينهى حواراه مع زوجته بقصة : « الأرض » بقوله : « لنعد إلى القرية •• يامره •• » اذا برق من المجدع شل ثيرتك واقعد ••

وفى كل من قصتي : « التعب يسهر فى عشه » و « قوس عتير » يجرف السيل واحدا من رجال القرية •

ويستقى الكاتب قصتيه : « ولد أم بنت » و « زوجتى النجربة » من معين الحكايات الشعبية لكنه لم يكن موافقا مع الثانية • اذ جاءت مجرد سرد للنادرة القديمة بأسلوب النوادر • وفى الأولى يخشى الرجل المنتظر أمام غرفة الولادة أن يكون المولود بنتا أخرى • فقد أصبحت تلاحقه وصمة أبى البنات • ثم يخبره الطبيب بعد لحظات متتالية من التوتر بأنه قد أنجب « قردا » وتلك ولاريب إحدى الحكايات التى يتبدعها الخيال الشعبى للتسليم بقضاء الله لكن الكاتب صاغها صياغة جديدة فى مشاهد درامية متطورة وإن لم يستطع أن ينتهيا النهاية المرضية للقارئ المعاصر فتعمل بالحلم وكان الحلم - هذه المرة - خلاصا لنا نحن أيضا من كابوس نريد أن ينزاح عن صدورنا فحمدنا الله على أن البطل كان يحلم •

والحلم هو أحد وسائله التعبيرية فإنا نجد نجده أيضا فى صورتيه : « محموم » و « زوجة » سواء أكان حلمًا حقيقيا أم هذيان حمى • ونراه فى إحدى تأملاته التى ضمهها الى هذا الكتاب بعنوان : « هذيان » يناقش مقولة لأحد الروائيين مفادها أن الحياة رواية تبدأ بالنعاس •• وتنتهى بالصحو •

واذا عدنا الى قصة : « عود امرأزقى » من جديد فسوف نجد انها تتألف - كغالبية أعماله - من مشهد واحد *

وعندما تخلو خشبة المسرح من الأم يذهبها الى الحقل يدخل الحبيب ويدور بين الفتاة والفتى حوار دافئ تتخلله شعارات زاعقة تبين أصالة أهل القرى وبساطتهم ووفائهم للأرض على لسان الفتاة... وحتى لو تفاضينا عن زعيقها فسوف ينوء بحملها ذهن هذه الفتاة البدوية * وعندما يسألها الفتى عما اذا كانت ما زالت تذكره يكون جوابها : نحن أهل القرية أوفياء لاننسى الناس ... واذا ما سألها عن حالها قالت : كما ترى ... نحرث ونذرى ونندل ونصد ونصرب ونطحن ونحلب ... ونغنى ... تماما كما تركتنا ... الأرض حياتنا حتى لو قست علينا * كأنها تخاطب سائحا أجنبيا أو تصف « عيشة الفلاح » فى كتاب « القراءة الرشيدة » أو بعد سماع أغنية عبد الوهاب المشهورة حينما يحثها على الرحيل الى الرياض حيث السيارات والشقق المضاءة بالكهرباء تنقلب فجأة الى مشرفة من وزارة الشؤون الاجتماعية : لماذا لاتنقل السيارة والشقة والكهرباء الى قريتنا لماذا لا يكون هذا للقرية كلها ولماذا لاتأتى المدنية الى القرية وهذه بطبيعة الحال تعبيرات الكاتب لا الفتاة فالكاتب فى هذا الحوار يظهر بوضوح على حساب الفتاة البدوية المسكينة *

وقد تقرا مثل هذه التغيرات فى عمل آخر كقصة « الأرض » فتجدها موائمة لمقتضى الحال * الأب هنا يبشر الأم مع موسم يبشر بالخير ، بأن فى نيته ارسال الابن للدراسة بالمدينة لكنها لاتستريح لهذه النية وتعمل فى البداية بأنه لن يتعلم فى المدرسة كيف يحرق ويسوس ثيران المحراث وعندما يتبرها بأن فى المدينة مدارس زراعية تقول : لماذا لاتكون هذه المدارس فى القرية ؟ ... وهذا تساؤل معقول من أم يضنيها الفراق ... ثم انه يحمل - فى نفس الوقت - الدعوة الاصلاحية التى يريدها الكاتب دون ضجيج *

لغة الأي أي

كتبت هذه المجموعة في فترات زمنية متباعدة - تبدأ عام ١٩٥٧ وتنتهي عام ١٩٦٥ - ومع ذلك فهي لا تعبر التعبير الكافي عن تطور المؤلف على مدى ثماني سنوات . فقصّة « الورقة بعشرة » من القصص ذات الفكرة المسبقة التي يكسوها أحداثا ويخلق لها شخصيات ، ولهذا فقد كتبت بطريقة ميكانيكية تركيبيّة . وفكرة القصة أن أمورا صغيرة ، كورقة من فئة العشرة جنيّات ، هدية في عيد ميلاد أو زواج ، تستطيع أن تجلب السعادة الزوجية ، وعموماً .. السعادة في كافة مجالات العلاقات الإنسانية ، وقد عودنا يوسف ادريس أن يبدأ من الجزئيات ليصل إلى الكلّيات ، أن يبدأ من الزوايا العادية .. بل المهمة ، ليصل إلى الهدف .. أو المعنى الإنساني الكبير . غير أنه في هذه القصة قدم الفكرة أولاً ، ثم حاول أن يجد لها التطبيق والتبرير ، فلم يستطع اقتناعنا ، ولم ننفعل بها رغم شحنها بالانفعالات التي بدت مفتعلة غير مقنعة ، وقد يكون المؤلف على دراية بهذا كله - وهو ما لا يخفى عليه - فتأخر في ضمها إلى إحدى مجموعاته حتى الآن . والقصّة - للانصاف - لا تعبر عن يوسف عام ١٩٥٧ . وله قبل هذا العام أرخص ليالي ، وجمهورية فرحات ، والبطل .

وإذا كانت « الورقة بعشرة » لا تصل إلى مستوى يوسف ادريس ، إلى الحد الذي نرى معه نزاعها من سياق تطوره ، فإن قصّة « اللعبة » التي نشرت لأول مرة في أبريل ١٩٦٥ (مجلة الكاتب) تمثل قمة تطوره الفني ، بحيث نستطيع أن نسجل بها تاريخاً جديداً للفنان فهي محاولة لمعالجة القصة بطريقة رمزية ذات نزعة تجريدية . فبدلت وكأنما الفنان وببراعة فائقة ، يرسم لوحة للحياة ، أو خريطة للعالم كله ، يبيض نقاط وخطوط ودوائر .. خريطة للعالم تبدو فيها نقطة حائرة تبحث عن هدف لا تعيه بوضوح ، بين نقاط ويقع أخرى لا يهيمها سعي هذه النقطة أو لهيها ، كل نقطة متفرقة على نفسها تعيش عالمها الخاص . هذه النقطة أو البقعة هي الإنسان .. الإنسان بين الناس وفي العالم .. الإنسان الذي ما أن يعرف هدفه ، وإن « لم يستطع من موقفه أن يتبينه » ص ١٠٦ حتى تعترضه الضخوخ عن عمه أو غي عن عمه . وأهم هذه الصخور .. أهم المواقف هي الآخرون ، الذين يسعون وبنافع من مصالحهم إلى شغله عن مصلحته ، حتى ولو تلقوا في سبيل ذلك الضربات واللطمات وهنا يردد

التناقض الحيثياتى الذى يجرنا الى اللامعنى ، الى العبث • وهى أفكار أو فلسفات غريبة على كاتب اشتراكى ، ولكن يوسف ادريس - فى هذه المرحلة - يتعدى نطاق المذاهب والنظم ، ويرقى فوقها لينظر الى الحياة من خلاله هو ، لا من خلال مذهب أو نظام معين • وهنا يحاول أن يعطينا صورة مجردة للحياة قبل أن تغطىها المظاهر الكاذبة •• يقدم النخاع سافرا قبل أن يفوس فى جوف العظام •• النخاع والعظام قبل أن تنكس باللحم • ولا يستعمل غير لونين •• أسود وأبيض •• و « اللون الفالب فيه هو الأسود » ، والجو فى جملته يوحى بالقلم والتموض والضيق والحيرة والتوتر •

ويتابع يوسف سيرته الجديدة فى قصة « الأورطى » (مايو ١٩٦٥) •• نفس الخريطة ، ونفس النقطة القلقة الحائرة الباحثة عن هدف مع تركيز على بعض البقع ، ونحن هنا لسنا فى رحلة يدخلها قادم جديد ، نحن هنا فى الشوارع والكل يجرى « المهم ليس أنه كان جريا ، المهم أنه كان فى أكثر من اتجاه ، يكاد يكون فى كل اتجاه •• » .

فهل جاء هذا الاتجاه بلا مقدمات ؟ • يظن البعض أنها طرفة ليس لها ما يسبقها • ومع بعض التعمق لرحلة المؤلف تتكشف بذور هذا السبب النامى •• بذور الشكل ، وبذور المضمون • فاللاحظ - من حيث المضمون - أن المؤلف كان فى حالة شجار دائم مع طباع الانسان الانسانية •• مع « الأنا للزجة » - على حد تعبير له - وفى إطار هذه المجموعة ، وفى قصة « فوق حدود العقل » يزج الأخ « العسكرى » - مستغلا سلطته - بانتيه الفلاح فى مستشفى الأمراض العقلية طمعا فى ثلاثة قراريط أرض • وفى « الزوار » يتخلص الأخ من أخته المريضة بالقائها فى أحد المستشفيات ولا يذكرها بمجرد زيارة • وفى « لأن القيامة لا تقوم » تلقى الأم بأولادها تحت السرير ، لتتبرغ فى حضن عشيقها فوقه ، ويسقط أحد أنواع الملة على ساق ابنتها فتصرخ ولا تقطع الأم نشوتها مستجيبة لصراخها • وفى « صاحب مصر » تقترب من المأساة التى بلورها فى أطاره الجديد « كما تستدل على الأسد من رائحة بوله المنكر ، تبدأ رائحة نظام الانسان الفاسد تفوح •• تسمع الصوت وتشم الرائحة ، الخناقة • تحسبها كلابا على جثة ، ولكن الرائحة والخناقة أكثر بشاعة •• لابد أنهم بشر على لقمة •• » ص ١٥٣ .

نجد بذرة من بذور الشكل الجديد فى هذه القصة أيضا (يناير ١٩٦٥) متمثلة فى الشخصية الغامضة التى تظهر للبطل وحده ، وتحاول طرده من كل مكان يستقر فيه • وهنا نشم رائحة نجيب محفوظ الولوع

الآن بالشخصيات والحوادث الغامضة التي لا يتكشف مدلولها الفلسفي قبل مشاركة العمل على الانتهاء مثل « زعبلوى » ، « ضد مجهول » ، « حلم نصف الليل » - وإذا كان زعبلوى هو الأمل ، والمقاتل في القصة الثانية هو الملل ، والثالث الجشع - في « صاحب مصر » - وإن لم تكن في مجال تفسيرها - صراع بين السماحة والعناد - والذي قاد يوسف إلى الغموض والاغراب ، ليس الغموض والاغراب في ذاتهما ، وإنما الواقع والصدق في تصوير الواقع يحدث أحناءا غريبة شاذة ، ولكنها تقع كل يوم ، وفي انتاج فننا الطليعي أمثلة عديدة لذلك ، ليس أغربها إلاخ الذي يضحي بأخيه من أجل قطعة أرض - وقد يتطلب الصدق شيئا من الغرابة كعنوان « لغة الآي آي » ، فقد كان بمقدور المؤلف أن يسميها لغة الآلام أو لغة الأعماق ، لكن هذين العنوانين ثوبان فضفاضان ، قد لا يؤيدان إلى المعنى المحدد الذي يقصده ، فضحي بهما رغم اتساعهما بالوضوح ، وأثر الغرابة في العنوان طالما أنها تؤدي إلى المعنى الأكثر تحديدا وصدقا .

الواقعية إذن هي التي قادته إلى الرمز ولا تقصد بالرمز هنا تلك الرموز الثرية التي تزخر بها قصصه الواقعية كقصة « معاهدة سيناء » فهي قصة واقعية ولكنها في نفس الوقت تحمل رموزا ذكية - إنما نقصد - في هذا المجال - القصة الرمزية - وأكثر قصصه اغراقا في الرمزية إلى حد الغموض ، « قصة ذى الصوت النحيل » (ديسمبر ١٩٦٢) - التي نعددها المقدمة المباشرة لاتجاهه الجديد ، وما كل ما ذكرنا عن الاغراب وانغموض إلا الارهاصات الأولى لهذه القصة التي لم يكررها المؤلف حتى في « صاحب مصر » ففي « صاحب مصر » لا توجد غير شخصية واحدة غامضة ، فلم ترق الواقعية فيها كلية .

من « قصة ذى الصوت النحيل » إذن يتطور الاتجاه الجديد في « اللعبة » ، و « الأورطى » - ولا يكتفى فيها بالرمز ، بل ينزع إلى التجريد في أسئلة وإذا كانت هذه المجموعة لا تعبر عن تطور الفنان على مدى ثماني سنوات ، فإنها تسجل مرحلة جديدة تبدأ « بقصة ذى الصوت النحيل » (١٩٦٢) وتكتمل في « اللعبة » و « الأورطى » (١٩٦٥) .

النداهة ومسحوق الهمس

عندما نتحدث عن أدب الحرب ، نبدأ من جوانب تبدو بعيدة عن الموضوع ، على رغم أنها من صميمه ، فالحلقة التاريخية لا تتجزأ ، حينما داهمتنا الهزيمة المنكرة ، وسرنا في الطرقات مدهولين منكس الرأس لذنوب لم نقترفه ، صاح صوت العقل فينا : لماذا الدهول والفساد ينخر في عظام كل المؤسسات ؟ ان النظرة الكلية مفيدة للغاية • فهى المصباح الذى يلقى الضوء على تفاصيل ودقائق الجزئيات •

يبدو أن هذا كان هدف نجيب محفوظ من مجموعته « تحت المطلة » التى كتبها فى الفترة ما بين تشرين الأول (أكتوبر) وكانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٧ • وكان هدف يوسف ادريس عندما كتب « مسحوق الهمس » و « النداهة » ونشرهما فى مجلة « روزاليوسف » فى شتاء ١٩٦٨ • انهما لم يتعرضا للهزيمة مباشرة ، لكن ما كتبا كان يصور الشعور بالخزي والعار والهزيمة • وقد ثرنا عليهما بعض الوقت • واتهمناهما بالتحرز والحيلة ، ونحن نريد كتابا مسئولين يضحون بأرواحهم من أجل الكلمة الشجاعة الجريئة ، هكذا علمنا سقراط وعلمنا الفقيه ابن تيمية ، وعلمنا طه حسين عندما كتب « فى الشعر الجاهلى » حاولنا ان نقوم نحن بدورهم ، لكننا لم نتمكن من الوصول الى وسائل النشر ، فهاجرنا بأقلامنا • لم نكن نريد ان نبني أهراما خالدة ننتظر السنين الطوال حتى يتم تشييدها ، وانما يكفيننا فى اللحظة الآتية أن نقضع الجرم ، ونجرم الفضيحة • فالذبيحة كانت وما زالت تنتفض ، والذبيحة كانت شعبا بأسره •

يبدو انهما كانا يكتبان عن الحرب دون أن يتعرضا للحرب ، عن الانسحاب الرهيب دون أن يذكرنا كلمة واحدة عن الانسحاب ، عن الهزيمة المنكرة بمقدمات الهزيمة المنكرة وصورها التى لا تحصى • كتب يوسف ادريس « مسحوق الهمس » على رغم انه - وان شرف السجن - لم يشرف الزنزانة التى يفصلها عن عتابر النساء حائط أسمنتى • كتبنا ثقلا عن تجارب المساجين الآخرين المشهورة ، والتى يتدخل الخيال فى نسيجها ، عن وعى ومن دون وعى • وقد أشار ادريس الى حكاية من هذه الحكايات حينما قال على لسان راوى القصة : « انى فى الزنزانة التى يتقاتل المساجين

عليها ويقدمون الرشاوى « لشاويشية » الأدوار كى يمنحهم اياها ، فى الزنزانة الشهيرة التى لايزال السجن يتناقل ، جيلا بعد جيل ، قصة الواقعة التى جرت فيها ، يوم ان احتلها أحد « اللومانية » الذى قضى عشر سنوات « كذا » فى « الليمان » وكان لايزال باقيا للافراج عنه سنوات عشر « كذا » أخرى ، وكان مارا على السجن فى « ترحيلة » واكتشفوا فى الصباح انه استطاع بجبروته والاستعانة « بمطوانه » التى مهما قفسته لا تعثر لها على أثر ان يثقب الحائط المبنى من « الدبش » والكائن بين زنزائنه والزنزانة المجاورة فى سجن النساء ، بحيث أمكن ان يصنع « ثغرة » نفذ منها بجسده الى جاراته المسجونات الثلاث اللاتي تقبلن الحفر والثقب واللومانية من دون استغاثة ، بل يقال انه أحب حارسه الليل نفسها حين جذبت انتباهها أصوات عدم الاستغاثة .

وعلى رغم إمكانية حدوث هذه الحكاية ومثيلاتها ، فانها تعد - فى نظرنا - من قبيل التصورات التى يمتزج فيها الحلم بالواقع المعاش . فهى نتاج الوحدة والأفكار الشهوانية التى طال كبتها ، تماما كالحكايات الخرافية التى تنشأ فى الغابات والصحارى والمناطق التى تحرم اختلاط الجنسين ، مثل « أشباح الغابة » فى ألمانيا ، و « النداهة » و « أم الشعور » فى مصر ، و « الدجيرة » فى الحجاز ، وهذه القصة تعد تحليلا ملهما لما يحدثه عدم التواصل الانسانى من آثار فى النفوس ، وقد اختار المؤلف لابرار ذلك أهم هذه الصلات وأقواها ، وهى الصلة بين الذكر والانثى . والقصة تبدو ادانة للسجن من الناحية الاجتماعية ، والباحية السياسية بصفة خاصة ، والراوى لا يعبا بسجانيه - من هذه النواحي - فهو يجابههم بالسلاح الفتاك القادر على التهام ثعابين الحواة : « الغريب انهم لم يستطيعوا ، وأعتقد أنهم أو غيرهم لن يستطيعوا مهما اتخذوا من احتياطات وبالغوا فى قائمة المنوعات ان يخلقوا ذلك السجن الكامل الذى يحملون به فقد استطاع الانسان دائما ان يجد حرية داخل كل قيد على الحرية ، وان يخلق داخل كل ممنوع ما هو مباح » .

لكن السجن فى هذه القصة ليس الا رمزا لكل حصار ، سواء أكان هذا الحصار ناتجا عن قهر سلطوى أو نفسى ، فان كان للقصة بعدها الاجتماعى ، فلها أيضا بعدها الفلسفى ، وهو الأعم الأشمل ، ويؤكد المؤلف على رمزية السجن ، حينما يشير الى رمزية الجدار ، فهذا الجدار قد يمثل الحجر أو الطبقة أو الجنس أو اللون : ولم يكن لى منفذ الا أن تحدث المجزأة ، فيتفق وضعى « للكسرولة » مع وضعها بحيث تلتقيان

عند نفس النقطة من الحائط فيمر الكلام مباشرة في انائها الى انائي . وكيف لي ان أعلم أنها هي الأخرى وصلت الى نفس استنتاجي وبدأت تبحث عن مكاني مثلما بدأت أبحث عن مكانها . ويا له من مشهد ذلك الذي كان مقدرا أن يراه الرائي لو أتيج له أن يشاهد كليتنا في الوقت نفسه بحيث يتابع تلك اللعبة الخالدة الدائمة ربما منذ بدايات الخليقة ، ذلك البحث الدائب عن ملتقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا يفصاهما سوى بضعة سنتيمترات من حجر أو طبقة أو جنس أو لون .

ذاق ادريس مرارة السجن ، وعرف ماهية حياة السجن ، وكان — أولا وقبل كل شيء — على وعي تام بماهية النفس البشرية ، التي لا تقوى على الحياة من غير اتصال حميم ، تماما كما كانت الرواية الانجليزية العبقريّة — التي أشار هنري جيمس عن تجربتها مع الفتى البروتستانتي — تعرف ماهية الشباب ، و ماهية البروتستانتية ، وما يعنيه كون المرء فرنسيا ، وقبل أن يصل المؤلف الى الهمس المسحوق ، يتدرج بنا درجات عدة وهو يصور حياة السجن تصويرا مؤثرا بليغا . فاذا ما وصل الى « قصاصة الجريدة الألمانية » صدقناه ، وغم كل ما بنيت عليه الواقعة من مبالغات يبرع في تقديمها كصادته . فالتوليد والتخريج من داخل « الواقعة العابرة » التي قد لا تلفت اليها أحد ، لا يهدف الا الى تصوير عذابات السجن التي قد تؤدي به الى الجنون : كانوا يحضرون لنا الطمية في الصباح ملفوفة — زيادة في تعذيبنا بمنع أى متعة عنا ولو كانت قراءة الأخبار القديمة في الصحف العربية — في جرائمه الألمانية لا أعرف من أين استطاع المتعهد الهمام أن يعثر على كل تلك الكميات منها .

وبطبيعة الحال ، نحن لا نقف طويلا أمام « قصد التعذيب » هنا ، باعتباراه حقيقة واقعة ، وإنما باعتباراه حقيقة نفسية ، خصوصا اذا كان يهرب اليه — ككل السجون المصرية — ما لا يخطر على بال ، كما يذكر راوى القصة نفسه بعد ان سرد حكاية « اللوماني » . وذكر ان ادارة السجون اقامت بعد الحادثة حائطا سميكاً من الأسمنت . وحيث ان المونة من الأسمنت لايد من استعمال أصعب من الديناميت ، أكلف أحد المصاكر بشرائه . وما داموا يهربون كل شيء الى السجن حتى المخدرات ، فلماذا يستصحب الديناميت ، وأصنع لي فتحة ادخل بها الى بيت اللحم المجاور ، اللحم الشهى الحى الذى لم أذق طعمه من سنوات ؟ ، كذلك — وللغرض نفسه — لا نسعى وراء المتعهد « الهمام » لنعرف من أين حصل على هذه الكميات التى لا تتوافر — فى زعمنا — الا فى أماكن محدودة تحافظ عليها ولا تبعتها ، مثل السفارة الألمانية ومعهد جوته . لكن الواقعة محتملة الحدوث أيضا ، والأكثر احتمالا للحدوث منها ما حدث للراوى معها .

والكاتب يتدرج بنا في صبر قاتل ليصل الى النتيجة الملهمة ، وهي استطاعته فك رموز بعض الكلمات في وحدته تلك المضنية ، بلا أنيس أو جليس سواها : « وكانت جرائدى اليومية هي تلك القطع المشبعة بالزيت من أوراق الصحيفة الألمانية التي لم أعرف لها أسما ، أما وقد انقطعت عنا تماما أخبار العالم الخارجى . فقد كانت أخبار الصباح بالنسبة لى ليست أحداثا أو « مانشتات » أو حروبا وثورات واكتشافات ، كانت أخبارى أن أنجح ، رغم بقع الزيت ، فى قراءة كلمة المانية كاملة ونطقها ، كل صباح كنت لا أترك الورقة حتى أنجح فى قراءة كلمة ، وحينئذ أضع الورقة جانبا وأنتهد بأعظم وأعظم ارتياح ، إنما المتعة الكبرى ، المتعة التى لم يظفر بها انسان ، فهي تلك التى أحسها حين أنجح ، مستعينا باللاتينية التى أعرف بعضها وبالانجليزية الفرنسية والفهولة المصرية أن أعرف معنى كلمة نجحت فى قراءتها ، وإبدا لا يمكن للزمن أن ينال من فرحتى ذلك الصباح الذى نجحت فيه فى معرفة معنى كلمة « فريمان ، وخمنت أنها « الحرية » .

وعلى عادته فى التدرج المرحل نسير معه خطوة خطوة بصحبة المسحوق ، فبعد أن استحالت امكانية « الثقب » نشأت امكانية « الدق » عند تغيير الوردية مساء . ولكنه أخذ يدق ولا يجيب ، حتى اضطر الى استعمال القدم والجردل . وفى اليوم التالى دق دقات عنيفة يائسة . ثم فقد الأمل بعد اسبوع كامل من الدق وعندما ذاق مرارة طعم الفشل حدثت المفاجأة . اذ سمع دقات تأتيه عبر الحائط السميك فى ضجة « التمام » . وأعود أدق وأدق فقط كى أدق ، وبانتظام بدأ يلور ، ويرهف أذنه كى يتسمع الرد : « كانت تأتينى أصوات خافتة بعيدة كالقادمة من أعماق بحر ، وكانت أذنائى تلتقطانها وترجمانها وتنقيانها وتحولانها من دقات الى لغة . ومن لغة تنكلمها اليد الى لغة يجسمها الشعور ويدركها العقل . انها مثلى بمفردها ، وهاتان الدقتان السريعتان المتصلتان معناهما انها قلقه هي الأخرى ، خائفة مثلى ان يحدث ما يقطع الاتصال . تلك الدقة الوحيدة التى لم ترفع اليدين عن الحائط بعد دقها ، انها ابتسامه اطمئنان ، ألحها فمثلا يطمئننى قلقها ، لابد أن قلنى يطمئنها ، ما ألعب هذا ، ما أروع أن أعثر فى وسط صحراء مترامية الأطراف ، فى آخر الدنيا هنا ، حيث لا حضارة ولا انس ولا بشر ، حيث انتهى من زمن ، على اننى ، أدق لها ، فتدق لى ، وأضطرب خوفا من فقدانها فتبسم لى فى حنان واطمئنان .

ويستمر فى رصد أدق الخلجات النفسية ، وأرهف الأحاسيس والمشاعر ، حتى يقنعنا بأن الراوى قد عثر على سيده عمره . وانه كاد يموت متعة وتلذذا وهو يدق ، ويأتيه الرد دقا آنثويا واهنا مبهوجا .

ومن خلال الدق يرى اليد التي ترمله ، بل والشعر الخفيف الأصفر عليها
والأصابع والأظافر ، وكان لابد أن يتكلما فاستعمل « الكسرولة » وراح
يهمس « بأعلى واحد ما يستطيع » وحين حدث اللقاء كاد يصاب بخيبة
الآمل « فقد جاء الصوت وكأنه ليس نافذاً من خلال الحائط وإنما كان
الحائط أو ما هو أثقل بكثير من الحائط كان جيباً بأكمله قد مر على
كلماته وحروفه فسحقها كما كان القطار يسقى ما نضعه فوق قضيبه من
مسامير ونحن صغار فيحلبها إلى رقائق معدنية كحله الموسى ، لم تكن
كلمات أو حروفاً وإنما مسحوق همس لا أمستطيع تمييز جملة ، تهشمت
ودكت بحيث استحالنا إلى أصوات متصلة أو متقطعة ، كالأنين مرة
والصغير مرة أخرى ، كسين طويلة بطول السطر أو كينة دال متتابعة ،
وأيضاً لا تعرف حتى نوع الصوت الآتية به فهو أحياناً غليظ كأصوات
الرجال وأحياناً دقيق ورقيق كأن مصدره عصفور كثائر ، ولابد أن صوتي
هو الآخر كان يصلها على نفس الصورة ، ولكن ، كما لم تستطع الجدران
أن تحول بين قانون الذكر والانثى وبين أن يأخذ مجراه ، فكذلك لم تقف
اللغة المهشمة والهمس المسحوق حائلاً ، بل مفروضاً أن يفصل بيننا إلى
وسيلة اتصال ، فكذلك احلنا اللغة المهشمة إلى أداة تفاهم ، وبالهمس
المسحوق رحنا نتحدث ، حديث المجيب الخجول المتعثر المغضى دائماً إلى
الحديث عن النفس ، والاعتراف ، وكأن كل منا وجد القلب الحنون الذي
يهدده على كلماته ويفقر أخطاه ويجد المبرر لذنبه وعثراته .

ولا شك أنها تجربة مرهقة لكاتبها وقارؤها . لكن يوسف ادريس
اعتاد أن يهز أعصابه وأعصابنا - من دون رحمة - بالتجارب المرهقة منذ
مجموعته الأولى ، ولن ننسى تجارب عدة في هذه المجموعة المبكرة ، منها
« خمس ساعات » و « شغلانة » كما لا ننسى : « لغة الآي آي » وما شابهها ،
وقد راحت الفتاة تتجسسه له من خلال همسها المسحوق ، ويقنعنا بالدليل
العلمي بإمكانية حدوث ذلك عن طريق الاحساس ، كما يتمكن الطب الشرعي
منه عن طريق العلم . فكما استطاع الطب الشرعي أن يعيد صنع الإنسان
بأكمله ، إذا عثروا على أصبع من أصابعه أو جزء من أعضائه ، إذ لابد
لكل أصبع من اليد التي تناسبها ، ولابد لليد من الذراع والجسد والأقدام
التي تناسبها ، وكل أنف له الأذن والعين والوجه الخاص ، فقد استطاع
من خلال همسها أن يراها كاملة ، ويقربها ويضمها ويعانقها ويصف
تضاريس جسمها وصفاً دقيقاً حتى منابت شعرها ، بل واسمها ، ويقنعنا
عن طريق المشاعر أيضاً ، كيف عرف عنها من تلقاء نفسه كل شيء . حتى
طفولتها والأغاني التي كانت « تدندن » لها جدها بها قبل النوم « وقد
يستنكر البعض أن يحدث هذا كله دون أن تتبادل كلمة سليمة واحدة وإن
استطيع أن أدرك كل هذا من خلال همس مسحوق ، ولكن فليستال المستنكر

كل من أحب ان كان قد أخطأ مرة في تفسير مواء الحبيبة أو ان كان قد عجز ، أقل العجز عن الاطاحة بكل ما يقوله اينها مهما تشعب ما يقول ، ما حاجة المجنن الى لغة اذا كان الصوت وحده مهما كان مسحوقا من خلال جدار ، يكفى ؟ » .

وفي النهاية ، يكتشف الراوى ان كل ما حدث لم يكن غير تصورات محروم . وان « فردوس » كانت « الفردوس المفقود » الذى يبحث عنه ، وعندما استعصى عليه فى الحقيقة هياه له الوهم ، ومع ذلك ظل الفردوس حاضرا : « الشئ المذهل الغريب الشئ الذى لم اتوقعه أبدا ولا يمكن ان يصدق انسان ، حتى أنا نفسى لا أكاد أصدق » ، أن الفصصة ظلت تميزنى وظل الألم ممدودا طويلا يعكر طعم الحياة فى نفسى ، وظلت « فردوس » حياة فى خاطرى ، أكثر حياة من كل من عرفت من النساء .

★★★

وإذا كان يوسف إدريس أقام بناء هذه القصة على حكايات المحرومين فى السجون والاعتقالات . فقد استلهمت قصة : « النملاه » الحكايات الخرافية المعروفة عن « النملاه » كما يشير الى ذلك عنوانها ذاته . لكن النملاه هذه المرة ليست جنية النهر أو البحر التى تظل تغرى الشباب باتباعها الى أن تغرقهم ، ولكنها « المدينة » التى لم تعد عالما أو مدينة ، وإنما « بحر لا بر له ولا قرار » تسير هى على حافته ، ان سهت مرة وزلت قدمها فقل عليها السلام ، والمخيف أنه بحر ليس هادئا أو ساكنا ، أو يأخذ منها نفس موقفها منه ، إنما هو بحر جبار ضيق تمتد منه آلاف الأيدي ، وتظل منه آلاف الابتسامات كابتناسات الجنيات والنملات خادعة تدعوها وتسهل لها خوض الماء ، أجل كلها أيد مأكرة وابتسامات خبيثة .

والكاتب يبدأ القصة من اللحظة الحاسمة الحرجة المشحونة بكل الانفصالات لأطراف الصلابة الثلاثة وهى لحظة رؤية الزوج للزوجة مع الأفتدى ، دون ان يعرف ملابس ما حدث .

وقد ظل حتى نهاية القصة يجهل هذه الملابس ، فالزوجة لم تقو على الدفاع عن نفسها ، وعندما حاولت اسكتها بزومة « حيوان جريح » ، وفى المرة الثانية والأخيرة بصرخة « كزئير أسد غاضب سمرتها مكانها بلا حراك » . وبالتالي فقد ظل حتى النهاية موقنا من خطيئة زوجه ، التى لم ترتكب غير خطيئة الخوف ، ثم الرعب الذى شل حركتها حتى فى

واللحظات الحاسمة التي تتبعها المؤلف الخبير بالنفس البشرية خطوة خطوة
 ليبين من خلالها مدى قهر المدينة وغدورها وخيانتها للضعفاء المساكين الذين
 لا يفكرون في إيذاء أحد ، فضلا عن البطش به وإفتراسه ، لا يفكرون في
 غير لقمة العيش والتوق الى المتع الميسرة لتريحهم * وقد أحست المستضعفة
 بالفتنة في اللحظات الأخيرة بأشياء غريبة عجيبة تنفذ الى ذاتها وجسدها ،
 أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف أشياء أحست معها كما لو أن كل
 اللون الأحمر والأزرق والبنفسجي ومهرجان الأضواء والألوان ، كل
 الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة ، كل الروائح العطرة
 المنعشة المخدرة والشوارع الواسعة المزدهجة النظيفة ، والمتنزهات ،
 والأشجار ، حتى الأشجار مخففة الأوراق مقصوفة كتسريحات السيدات ،
 كل الترهويات والحريات الفارحة والسينمات والوجوه الخارجة من
 السينمات والكباريهات والراقصات ، كل الأطفال الاصحاء النظيفين
 والأمهات والأجاذبان والارتستات ، كلها تتجمع وتسررب اليها ، الى
 داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور ، وهي حتى في عجزها وإدراكها
 ريقنها بالهزيمة التامة الساحقة بكل ما أوتيت من قدرة تقاوم ، ولا تكف
 عن المقاومة ، مدينة بأكملها تتسرب اليها ورغما عنها تتسلل الى كل خاف
 خيها ومستتر ، وكان لابد في النهاية ان تكف عن المقاومة ، تمعا ، وبأسا ،
 ثم يقينا تماما من اليأس ، وبأسا تماما من أن معجزة ما لم تحدث وتقذها
 في نهاية الأمر وان يارادتها ، وبغير ارادتها تماما كما كان الهاتف يؤكد ،
 قد حدث كل شيء ، أما ما لم يذكره الهاتف ، ولا كانت تتصور للحظة أنه
 من الممكن أن يحدث ، أما أن تبدا تتحول من استسلام مفلوب الى استسلام
 مستمتع ، فهو رغم حدوثه ، الشيء الذي كان لا يمكن ، حتى وهو حادث ،
 ان تصدقه ، فالمشكلة أنها ما كادت تبدا تحس بهذا حتى كان الباب قد
 فتح ، وعلى عتبة وقف « حامد » طويلا رفيعا مصعوقا أسمر غامق
 السمرة .

والقصة مكونة من جملة واحدة ، كأنها نهر تصطرع على امتداده
 الدوامات التي تشدنا الى القاع ، وإذا كان الشر والوحل والقبح في القاع
 فالنجاة في العوم ، لكن لا نجاة ، وقد لحقت الهزيمة بالأسرة المستضعفة ،
 قانسجيت من المدينة ، تحتوى من يرد الصباح الباكر بالجدران ، والمدينة
 لا تحس بها : « قافلة صغيرة تتسلل منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة في
 صمت ولا مبالاة لا تحس بهم ولا بما تحفل به صدورهم من أهوال ، نائمة
 تشخر في براة وضمير مستريح وكأنها ما فعلت شيئا ، حتى لقد بلغ
 اللفظ « بحامد » الى حد التفكير في أن يلقي « بصرة » العزال جانبا ،

وينال يزقلته ضربا ودشدشة وتكسيرا على فتارينها المضيفة وعرباتها.
اللامعة المستكنة وحتى أسفلت شوارعها المغسول ، كان من جماع قلبه قد
أصبح لا يطبق حتى مشيه فى شوارعها وهو يغادرها ، لم تمد فى نظره
مدينة • لقد أصبحت كابوسا خانقا بشعا •

وقد غافلته « فتحية » وهربت فى باب الحديد : عادت الى مصر
بارادتها هذه المرة وليس أبدا تلبية لهاتف هاتف أو نداء نداءة •

وكما استعان يوسف ادريس بالحكاية الخرافية فى قصة « النداهة »
فقد استعان بالأغنية الشعبية فى قصة : « لان القيامة لا تقوم » التى كتبها
فى آذار (مارس) ١٩٦٥ ، ويرجع الفضل فى تنبيه المهتمين بفن القصة
لهذه الأغاني الى توفيق الحكيم بعلمته مسرحية « يا طالع الشجرة »
١٩٦٢ ، ويستعين ادريس بأغنية أخرى هى « الدبة وقعت فى البير -
وصاحبها واحد خنزير » محاولا - بهذه القصة - تفسير الأغنية بتحديد
مراميها التى رسمها الكبار ، وخفيت عن أذهان الصغار الذين مازالوا
يتداولونها ، والدبة هى والدلة الصبي ابراهيم وقد سقطت الدبة فى
البير بعد وفاة زوجها •

وقد كتبت هذه القصة عقب الصراع الدامى بين لوموميا وتشومبى
فى الكونغو ، وقد تعاطف شعبنا مع لوموميا وأظهر تعاطفه باطلاق اسم
« تشومبى » على المبغضين ، وفى هذه القصة تظهر شخصية ثانوية هى
« تشوبه » الصبى الأول لصاحب ورشة الدوكو ومساعدته ، وهو أكبر من
ابراهيم فى السن وأعرق فى الصحوه ، أكرد الشعر ، مفرطح الأنف •
غليظ الصوت على عكس أخيه « المبا » و « تشوبه » لا هم له طول اليوم
الا تعذيب ابراهيم وصفقه ومعايرته بأمه ، وهذا يؤكد ان الأحداث العامة
تكون نصب عيني كاتبنا عندما يكتب وانها تلتحم بنسيج أعماله كثيرا •
وقد يكون ظهورها واضحا كما هو الشأن مع هذه القصة • وقد يعتمد على
« الاحساس » كما فى « النداهة » و « مسحوق الهمس » •

الفهرس

صفحة	الموضوع
٢	امـداء
٥	مقدمة
٩	الفصل الأول - تواصل
١١	مدخل الى موباسان
٢٧	التواصل الانساني الحيواني
٣٧	الشقاء بين تشيكوف ونجيب محفوظ
٤٧	تواصل الأجيال ابداعيا
٦١	الفصل الثاني - الظواهر
٦٣	القصة والتطبيع
٨٣	القصة والتبرول
٩٧	النذير
١٠٧	رحلة الليل
١٢٢	ظاهرة الروائع فى القصة القصيرة
١٣١	ظاهرة لغوية فى القصة النبوية
١٤٧	الظواهر الفلكلورية فى قصص ليلى العثمان
١٥٥	الكتابة عن الطين
١٧٧	الفصل الثالث - قضايا
١٧٩	العنوان والخاتمة فى قصص محمد كمال محمد
١٨٩	العنوان فى قصة محمد سليمان
١٩٧	هوامش على قصة محمد صدقى
٢٠٥	اسلوب القص عند صلاح عبد السيد
٢١٧	المقال القصصى عند لقمان يونس

الموضوع	صفحة
المكان ينفرد بالبطولة	٢٢٢
الجسوع	٢٣٧
حمار العقاد	٢٤٥
الفصل الرابع - رؤى	٢٥٧
الرؤى الزجاجية فى « الليل والخيال »	٢٥٩
المأوى والمنفى	٢٦٧
السؤال عن الأحوال	٢٧٧
رحلات البحث عن الحقيقة فى قصة سعيد بكر	٢٨٥
القصة ٠٠ والسياسة عند رجب محمد السيد	٢٩٧
مطلات على الداخل	٣١١
لغة الآى آى	٣٢١
النداهة ومسحوق الهمس	٣٢٤

منظابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/١٠٥٤٢

ISBN — 977 — 01 — 4615 — 3

فى مقدمة كتابنا: «الإنسان بين الغربة والمطاردة،

عرفنا فن القصة القصيرة بأنه: «فن اتقان
المعاشة». فى هذا الكتاب نواصل معاشة المعاشة،
متحدثين عن تواصل الأدباء منذ موباسان إلى ما بعد
نجيب محفوظ، محاولين رصد بعض الظواهر، مثيرين
بعض القضايا، مستخلصين بعض الرؤى. وغايتنا اتقان
فن معاشة القصة القصيرة.

والإنسان حيوان يعيش بالأمل.

والذين لا أمل لهم.. لا يكتبون.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب